

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
TEATRITADUSE ÕPPETOOL

Egle Adams  
**IVAR PÕLLU LAVASTUSE „1987“ SÜNNILUGU**  
Bakalaureusetöö

Juhendaja Madli Pesti, M.A.

Tartu 2015

# SISUKORD

<b>SISSEJUHATUS .....</b>	<b>3</b>
<b>1. GENEETILISE ANALÜÜSI MEETOD.....</b>	<b>5</b>
<b>2. PROOVIPROTSESS .....</b>	<b>8</b>
2.1 Esimene proov .....	9
2.2 Rühmatöö meetod .....	12
<b>3. LAVASTUSE KOMPONENTIDE ANALÜÜS.....</b>	<b>17</b>
3.1 Rollide loomine ja näitlejate füüsiline väljendus .....	17
3.2 Visuaalsed märgid .....	25
3.3 Akustilised märgid .....	27
<b>4. IVAR PÕLLU LAVASTAJANA .....</b>	<b>32</b>
<b>KOKKUVÕTE .....</b>	<b>36</b>
<b>KASUTATUD ALLIKAD .....</b>	<b>39</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>41</b>
<b>LISA 1 .....</b>	<b>43</b>
<b>LISA 2 .....</b>	<b>47</b>

## SISSEJUHATUS

Käesolevas bakalaureusetöös uurin Ivar Põllu lavastuse „1987“ sündi. Lavastus esietendus 13. veebruaril 2015 Tartu Ülikooli vanas kirikus ehk praeguses Y-galeriis. Autor, lavastaja, kunstnik ja muusikaline kujundaja oli Ivar Põllu. Trupi moodustasid Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 10. lennu diplomandid Birgit Landberg, Laura Niils, Kaija Maarit Kalvet, Jaanika Tammaru, Liina Leinberg, Märt Koik, Rauno Polman, Kaarel Targo, Silver Kaljula, Mihkel Kallaste, Kristo Veinberg, Kristjan Lüüs. Lavastuse valguskunstnik oli Taavi Toom. Lisaks kuulusid meeskonda projektijuhid Marie Kliiman ja Maarja Mänd, lavameister Karl Griin, rekvisiitor ja kostümeerija Epp Peedumäe. Lavastus valmis Tartu Uue Teatri ja Viljandi Kultuuriakadeemia koostööl ning kuulus Tartu Uue Teatri repertuaari. Noored 10. lennu tudengid on tuntud ka kui värskest loodud teatri Must Kast liikmed.

Bakalaureusetöö eesmärgiks on prooviprotsessi ja etenduste põhjal analüüsida lavastuse komponentide geneesi. Keskendun näitlejate füüsilisele väljendusele ja rollide loomisele, visuaalsetele elementidele ning akustilistele märkidele. Komponentide analüüsi kaudu püüan leida Ivar Põllu lavastajakäekirjale iseloomulikke tunnuseid. Järelduste tegemiseks võrdlen lavastust „1987“ Põllu varasemate lavateostega.

Bakalaureusetöö teema valisin isiklikust huvist lavastuse loomisega seotud tööprotsessi mõtestamise vastu. 2015. aastal Ants Lauteri nimelise lavastajaauhinna pälvinud Ivar Põllu on saavutanud eesti teatrimaastikul märkimisväärse rolli. Silmapaistvalt omanäolise lavastajana on Põllu töömeetodite uurimine väga aktuaalne.

Töö kirjutamisel juhindun geneetilise analüüsi meetodist, mille kohaselt pööratakse lavastuse uurimisel tähelepanu ka lavastuse loominguks protsessile. Geneetilise analüüsi meetodi abil on võimalik mõista, millised on lavastaja töömeetodid. Seega tuleks Põllu lavastajakäekirja iseloomustamiseks vaadelda lisaks valmis lavastusele ka prooviprotsessi.

Bakalaureusetöö koostamisel lähtun proovipäevikutesse fikseeritud märkmetest. Lisaks vahetasin näitlejate ning lavastaja Ivar Põlluga elektroonilisi kirju, uurides, kuidas jäädi valmis lavastusega rahule, mida prooviprotsessist õpiti ning kuidas seda meenutatakse.

Töö sisuline osa jaotub neljaks. Esimene peatükk keskendub geneetilise analüüsi meetodi tutvustamisele, andes ülevaate, miks tuleks seda lavastuse uurimisel rakendada ning kuidas seda täpsemalt teha. Teises peatükis käsitlen prooviprotsessi kulgu. Teise peatüki esimene alapeatükk pöörab tähelepanu esmajoones sellele, kuidas sündisid lavastuse peamised ideed. Teises alapeatükis määratlen lavastuse loomemeetodi ning avan selle teatriteoreetilist tausta võrdluses praktikaga. Bakalaureusetöö kolmas peatükk keskendub lavastuse komponentide analüüsile ning jaotub kolmeks alaosaks. Füüsilise väljenduse ja rolliloomete meetodite alapeatükis vastandan näitlejate ja lavastaja ootusi ning vaatlen, kuidas jõuti mõlemaid osapooli rahuldavate lavategelasteni. Visuaalseid märke käsitlevas alapeatükis toon välja, milliseid probleeme tekitasid näitlejatel lavastuses läbivalt peas olevad gaasimaskid, kuidas valiti kostüümid ning jõuti lõpliku valguskujunduseni. Kolmanda peatüki viimane alaosa annab ülevaate lavastuses kasutuses olnud muusikalisest kujundusest ning heliliste lahenduste geneesist. Neljandas peatükis toon kokkuvõtvalt välja Ivar Põllule kui lavastajale iseloomulikud tunnused, mis avaldusid prooviprotsessis ning mida on võimalik täheldada ka tema varasemates lavateostes.

Lavastuse uurimine geneetilise analüüsi meetodi abil on subjektiivne, kuna sõltub vaatleja eelistustest (millele pööratakse tähelepanu, millele mitte) ning tähelepanelikkusest. Antud töö on üks võimalikest tõlgendustest, seetõttu ei pruugi käesolevas töös esitatud analüüs kattuda näitlejate ja lavastaja taotluste ning arusaamadega. Töö kirjutamisel olen lähtunud vaatlejana saadud kogemusest.

# 1. GENEETILISE ANALÜÜSI MEETOD

Bakalaureusetöö teoreetiliseks aluseks on geneetilise analüüsi meetod. Metodoloogilist lähenemist on avanud Kanada teatriuurija Josette Féral artiklites „For a Genetic Approach to Performance Analysis“ ja „Towards a Genetic Study of Performance“. Esimene ilmus aastal 1998 ning on kättesaadav eestikeelse tõlkena 2011. aastal välja antud kogumikus „Valitud artikleid teatriuurimisest“ (tõlkinud Külli Sepa). Teine artikkel on ilmunud aastal 2008 ajakirjas Theatre Research International.

Geneetilise analüüsi meetodi eestkõneleja Josette Féral leiab, et teatriuurimise võimalusi on tarvis laiendada. Valdavalt keskenduvad teatriuurimise teooriad lavastuse valmiskuju ehk üksikute etenduste analüüsile. Lavastuse uurimine teatrikülastaja vaatenurgast mõtestab lahti laval toimuvat, kuid ei peegelda teatripraktiku kunstilist teekonda. Férali sõnutsi esineb lavastustes lõpetamatuse moment, mis ilmneb lavategevuse elavdumises ja arenemises pärast esietendust (Féral 2011: 143-146). Proovisaalis leitud toimivad lahendused ei pruugi etenduste käigus oma vajalikkust kinnitada. Instinktiivselt või endale teadvustades muudavad näitlejad oma mänguviisi sõltuvalt publiku reageeringutest. Seetõttu on iga etendus ainukordne ja üks osa pikemast protsessist.

Uuriija, kellel on võimalik prooviprotsessis jälgida lavastuse arengut, sealhulgas olla tunnistajaks kordaminekutele, ebaõnnestumistele ning oluliste valikute vastuvõtmisele, saab paremini mõista lavastaja kontseptsiooni ning selle abil lavastuse tähendust. Prooviperioodi analüüsi kaudu on võimalik mõista, milline on lavastaja käekiri. Lavastaja töö näitlejate, teksti ning lavaga avab tema eesmärged (samas: 144-145).

Férali sõnutsi pakub teater naudingut, kuna vaataja teadvustab sellele eelnenud pikka loomeprotsessi. Lavastus on elav kunstiteos. Sarnaselt peaksid uurijad arvestama lavastuste elavusega ehk etendustele eelnenud tööga. Prooviprotsessi uurimine ei tohi lähtuda üksnes isiklikest muljetest, seega tuleks lavastuse arengu analüüsil arvestada ka teoreetiliste alustega. Geneetilise analüüsi meetod uurib lavastust selle sünniloo kaudu.

Prooviperioodist kogutud materjalid võimaldavad lavastust paremini mõista (samas: 146-147).

Materjalide hulk ei saa aga kunagi olla nii ammendav, et oleks võimalik analüüsida kogu lavastusprotsessi täiemahuliselt. Seetõttu soovitab Féral valida uurimiseks konkreetseid tähelepanuväärsemad hetked. Uurija valikud sõltuvad isiklikust nägemusest, mis väärib esile tõstmist ning olulisemaks pidamist. Geneetilise analüüsi meetodi muudab see väga subjektiivseks. Féral leiab, et subjektiivsus on siiski pigem tugevus kui nõrkus ning peaks sellisel kujul säilima (Féral 2008: 229).

Lavastuse prooviprotsessi uurimiseks sobilikud materjalid jagab Féral kahte gruppi. Esiteks tekstilised visandid, mille alla kuuluvad kõik dokumendid, mis sisaldavad kärpeid, ümberkirjutamisi, mugandusi, mis on tehtud originaalteksti muutmiseks (samas: 225). Teise gruppi paigutab Féral (samas: 226) lavastuslikud ning visuaalsed visandid, mis on otseselt seotud proovides tehtud tööga. Lavastuse „1987“ puhul ei saa esimesest materjaligrupist rääkida, kuna lavastuse loomisel ei kasutatud näidendit ega teisi alustekste.

Kõige usaldusväärsemaks allikaks peab Féral lavastaja märkmeraamatut. Tavaliselt teeb ülestähendusi lavastaja assistent. Analüüsimise probleem seisneb märkmete tõlgendamises. Üldjuhul on kirja pandud üksikud detailid, mida väljaspool konteksti ei ole võimalik üheselt mõista. Lavastajad ei pruugi kirja panna jooksvaid tegevusi, vaid ainult lõplikke valikuid (samas: 228). Ivar Põllu lavastuse „1987“ prooviprotsessi assistenti kaasatud ei olnud. Lavastajale sain prooviprotsessis abiks olla stseenide fikseerimisel. Jooksvaid ülestähendusi tegi Põllu ise. Enamasti olid need kaoatilised ühesõnalised märkmed, millele lavastaja näitlejatele korralduste või tagasiside andmisel toetus. Antud töö raames ma lavastaja märkmeid analüüsiks ei kasuta.

Teise olulise allikana toob Féral välja videosalvestised, mida kasutatakse proovides abimaterjalina. Videosalvestis võimaldab analüüsida, kas kokkulepitud eesmärged on suudetud teostada (Féral 2011: 151). Lavastuse „1987“ prooviprotsessis kasutati videosalvestamise võimalust ainult ühel korra ja ühiselt seda läbi ei vaadatud. Initsiatiiv

selle tegemiseks tuli näitlejatelt. Lavastaja salvestuse vajalikkust ei tunnistanud, kuid näitlejatele selle tegemist ei keelanud. Eesmärgiks oli jäädvustada hommikuvõimlemise stseen, kus taotleti liigutuste täpsust ja üheaegselt sooritamist. Videosalvestis aitab näitlejatel olukorda kõrvalt vaadata ning mõista, milles seisneb probleem, miks ei ole konkreetne stseen toimiv (Féral 2008: 227).

Prooviprotsessis osaledes on uurijal võimalus teha omapoolseid märkmeid. Tihtipeale välisvaatlejaid proovide juurde ei lubata, sest oluline on saavutada vaba õhkkond, mida truppi mitte kuuluv liige võib pärssida. Selle ära hoidmiseks nõutakse, et vaatlejal oleks võimalik osaleda proovides algusest peale, igal korral, et näitlejad saaksid tema kohaloluga harjuda. Sarnaselt oli Ivar Põllu üheks tingimuseks minu pidev kohal viibimine ja protsessi mitte häirimine. Üksikud puudumised olid aktsepteeritavad, kuid sellisel juhul tuli vahele jätta terve päev. Proovi ei tohtinud kohale minna, kui seal ei olnud võimalik olla proovipäeva lõpuni.

Lisaks eelmainitud dokumentatsioonidele on võimalik uurida ka teatritegijate mõtisklusi, kas juhuslike vestluste või intervjuude kaudu. Féral (2011: 151-152) on öelnud, et teatritegijate mõtted näitavad loomeprotsessi sügavust ning nende tähelepanuta jätmise lõikaks näitemängu lahti oma juurtest, et muuta see abstraktseks uurimisobjektiks. Käesoleva töö autorina vahetasin näitlejate ja lavastajaga elektroonilisi kirju, uurides, kuidas jäädi valmis lavastusega rahule ning milliseid muljeid tekitas prooviprotsess. 11 näitlejast vastas minu küsimustele 6.

## 2. PROOVIPROTSESS

Lavastuse „1987“ prooviperiood kestis ametlikult 15. detsembrist 2014 kuni 13. veebruarini 2015. Tartu Uue Teatri ja Viljandi Kultuuriakadeemia koostöö plaan oli paigas juba varem. Ivar Põllut paluti lavastama teatrikunsti 10. lennu üht diplomitööd. Vahemikus 20. detsembrist 6. jaanuarini proove ei toimunud, peeti jõulupuhkust. Prooviprotsess kestis kokku umbes poolteist kuud. Detsembris ja jaanuaris toimusid kokkusaamised Viljandi Kultuuriakadeemias, Vilma õppehoones ning Ugala teatri keldrisaalis. Alates veebruarist koliti lavastuse mängupaika Tartu Ülikooli vanasse kirikusse, mis nõukogude võimu ajal ehitati ümber neljakorruseliseks betoonvahelagedega raamatukoguhuoneks. Praegu tegutseb seal Y-galerii.

Prooviprotsessis olin osalusvaatleja, kes avaldas oma mõtteid, rääkis kaasa, aitas fikseerida stseene ning oli vajadusel abiks. Oluline on mainida, et puudusin kokku viiest proovist: 17. detsembril, 7. jaanuaril, 9. jaanuaril, 15. jaanuaril ja 16. jaanuaril. 17. detsembri proov osutus väga oluliseks, kuna seal katsetati esimest korda füüsilisi väljendusvahendeid, loodi erinevaid etüüde ning pandi paika lavastuse suunitlus. Seega on oluline välja tuua, et töö autorina ei ole ma kõikide lavastusse valitud stseenide algset loomist näinud. Kokku mängiti lavastust 8 korda, viimase kolme etenduse jaoks tehti kärpeid (peamiselt seetõttu, et ajalist pikkust vähendada). Etendusi käisin vaatamas neljal korral.

Esimene kohtumine Viljandi tudengitega toimus 2014. aasta mais Tartu Ülikooli kohvikus. Põllu jagas oma algseid ideid. Plaan oli kasutada algmaterjali leidmiseks aastat 1987. Põllu andis näitlejatele ülesande otsida informatsiooni, mis sel aastal toimus, mida kujutati ajalehtedes ning ajakirjades, millised olid inimeste mured. Oma leidudest said üliõpilased rääkida sügisel, mil kohtuti Viljandis. Näitlejatel ei palunud lavastaja rohkem materjali otsida. Põllu nimetab enda tööprotsessi kaemuslikuks, pildiliseks-ruumiliseks. Lavastaja eesmärgiks on koguda materjali, kuni teema muutub kolmemõõtmeliseks (tavaliselt võtab see aega mõnest kuust paari aastani). Lavastus on



Põllu jaoks ruumiline pilt, mille sees on võimalik liikuda, vaadelda seda igast küljest. Põllu on öelnud: „Iga oluline fakt peab olema ruumiline, see tähendab, et ühe teadmise taga oleks seda kummutav või kahtluse alla seadev fakt, ja selle taga omakorda uus fakt“ (Põllu 2015).

Vahetult enne prooviperioodi saatis Põllu trupile infokirja, paludes lugeda George Orwelli teost „1984“, Valdur Mikita „Lingvistilist metsa“, vaadata Priit Pärna filmi „Eine murul“, 2008. aastal valminud Santiago Bou Grasso lühifilmi „The Employment“ (originaalpealkiri „El empleo“) ning Kalju Komissarovi 1987. aasta vabaõhulavastuse „Hamlet“ salvestust. Põllu sõnutsi võis väljatoodud filme käsitleda kui lavastuse koodi, millest lähtuda, mille pealt edasi liikuda. Tudengitele saadetud elektroonilisele kirjale lisas Põllu nimekirja tollest ajastust (1960ndates kuni 1980ndateni) pärit muusikaga, mida palus tutvumiseks kuulata. Sealhulgas oli välja toodud sellised bändid nagu Zodiac ja Kraftwerk, kellest viimane jäi lavastuse lõplikust muusikalisest kujundusest välja. Esmane nimekiri andis hea ülevaate, millises stiilis muusikat Põllu kasutada plaanib. Läbivalt kuulusid sinna elektrooniliste sugemetega *ambient* stiilis palad. *Ambient* stiil on head õhkkonda loov muusika, mille rõhuasetus on helide huvitavate kõlavärvingute leidmisel.

## **2.1 Esimene proov**

2008. aastal on Anne-Liis Maripuu kirjutanud bakalaureusetöö Andres Keili lavastuse „Vaata raevus tagasi“ (Rakvere Teater) sünnist prooviprotsessi põhjal. Maripuu on toonud välja prooviperioodi alguses toimunud koosoleku, mille eesmärgiks oli lavastuse loomisega seotud inimeste visioonide esitlemise, lavastuse vormiga seonduva tutvustamine ja erinevate valmimiskuupäevade kokkuleppimine (Maripuu 2008). Lavastuse „1987“ esimene proov ei olnud nii ametliku suunitlusega, pigem vabas vormis vestlus, mille eesmärgiks oli omavaheline tutvumine. Põllul ei olnud konkreetset graafikut ja kavandit.

Vestlusringis arutati, millistel põhjustel sattusid noored teatrikunsti õppima ja mida teatri juures armastatakse. Põllul puudub lavastajaharidus, ta pole kunagi unistanud lavastaja ametist. Lapsepõlves soovis Põllu saada inseneriks, kunstnikuks ja muusikuks. Lavastaja tunnistas, et tema elus on kõik läinud sellisel viisil, et ta on saanud teha just seda, mida on soovinud. Teatrikooli ei läinud Põllu õppima seetõttu, et ei tahtnud, et keegi hakkaks teda lammutama ja siis uuesti kokku panema, et paremaks inimeseks muuta. Selline lähenemine pole Põllu arvates vajalik. Näitlejad uurisid, kas Põllu plaanib ka lavastamise ühel hetkel kõrvale jätta. Lavastaja tunnistas, et tal on planeeritud viimased kolm lavastust ja siis teeb ta selle eluetapiga lõpparve, kuid kindlat sõna, et nii ka läheb, ei julgenud Põllu anda. Esialgu püüdis ta Viljandi tudengitega lavastamisest pääseda. Hirm võis tuleneda probleemist näitlejate rakendamise osas. 11-liikmeline trupp on Põllu sõnutsi väga suur.

Lavastaja tundis huvi, mis on see, mida näitlejad pole veel nelja õppimisaasta jooksul saanud laval teha, kuid millest kõige rohkem unistatakse. Põllu leidis, et näitleja, kes saab realiseerida unelmaid, on aktiivsem ja pingutavam. Lavastajal endal oli palju mõtteid, mida ta polnud siiani saanud teatris täielikult ellu viia. Üheks peamiseks ja kandvaks ideeks oli sõnalise väljenduse vähendamine, et see ei oleks lavastuse primaarne komponent. Algselt ei olnud plaanitud täielikku verbaalse väljenduse kaotamist. Lavastaja leidis, et alustada tuleks tegutsemisest ja teksti on võimalik alati vajadusel juurde lisada. Põllu võrdles seda muusikaga – nii kaua kuni pole sõnu, on võimalik tajuda puhast ilu. Eesti teatrikoolid on tekstipõhised, mistõttu püüavad näitlejad pause täita sõnaga. Põllu küsib: „Kas lavastaja on nii võimas, et suudab näitlejad tuua tekstist välja nii, et nad ei hakka seda füüsiliselt illustreerima?“ Lavastaja väitis, et tal on lugudetalumatus – kui tegelastel hakkab halvasti minema, siis tekitab see füüsilist piina. Miks on vaja enda välja mõeldud tegelastele halba soovida, neid halba olukorda panna? Põllu soovis leida lähenemist, mis poleks kujutatud läbi halva, kuid mis ei muutuks ebareaalseks ja läilaks. Ideaalis tahtis lavastaja kaotada ära inimeste taju, et nad ei taipaks küsida, miks nii oli, ega öelda, et ei saanud mitte midagi aru. Vaatlejana tekkis mul küsimus, kas etendust on võimalik üldse vastu võtta, kui puudub taju? Pigem näis Põllu eesmärgiks olevat kaotada liigne tõlgendamine ja analüüsimine.

Teatrikülastajalt oodati vahetut hetkes olemist, etenduse vaatamist just sellisena nagu see on, ilma ootusteta.

Põllu kindel tahe oli teha lavastus inimestest, kes elavad gaasimaskid peas. Valik ei olnud otseselt seotud ajastuga. Gaasimaskid tundusid Põllu jaoks head mänguvahendid. Nende kasutamine võttis näitlejalt võimaluse toetuda harjumuspärastele väljendusvahenditele – häälele ja miimikale. Gaasimaskidega tõsteti näitlejad välja mugavustsoonist. Kaotati ära personaalsus. Lavastaja tutvustas näitlejatele enda skitseeritud jooniseid, kuidas inimesed on kohanenud (käivad kõrtsis, pidudel) ning millised erinevad funktsioonid võivad gaasimaskidel olla (Lisa 1). Püstitati küsimus: mitu põlvkonda läheks aega, et sünniks esimene laps, kellel on juba arenenud, külge kasvanud gaasimask?

Esimestes proovides meenutati kevadel leitud teemasid. Eesmärgiks oli ajaloolise tausta omandamine, et tekiksid üheselt mõistetavad punktid, kust alustada. Näitlejad tundsid, et ajaloolistest sündmustest rääkimine toetab olme mõistmist. Värskendati mälu, mis toimus fosforiidisõja ajal, millised olid Tšernobõli katastroofi järelmõjud, kuidas külastas Gorbatšov Eestit, kes oli Karl Linnas ning mida tähendasid inimeste jaoks Fanta, Coca-Cola, krõpsuga saapad ning kilekotid.

Inimene fookuseerib tähelepanu tavaelule. Hetkes olles ei tajuta sündmuste tähtsust, mistõttu leiti, et laval pole tarvis kujutada ajalugu. Lavastus pidi olema üldistus alati hakkama saavast inimesest, kes on valmis olema kasvõi putukas, et edasi sigida ja elada. Vaatamata ühiskondlikule taustale või peale surutud normidele püüab inimene elada ikka oma lihtsat elu – tavapärane rutiin, tööl käimine, meelelahutus, armumised ja lahkuminevad. Gaasimaski kandmine oli kuskilt ülevalt ettekirjutatud norm, mis algselt võis olla tingitud reaalsest ohust, kuid hilisemalt oli muutunud inimesesse kodeeritud informatsiooniks – nii lihtsalt pidi olema, kuigi sel ei pruukinud olla põhjendatust.

Lavastaja välistas mööbli kasutamise täielikult. Põllu oli saanud inspiratsiooni argentiina animafilmist „El empleo“ („The Employment“). Lühifilmis kujutatakse hommikul ärkavat meest, kelle kodus on teatud objektid asendatud inimestega. Lampi,

tooli, lauda ning riidenagi kehastavad inimesed. Tööle sõidab meesterahvas inimtaksoga. Valgusfoori punase ja rohelise tule eristamiseks ripuvad posti otsas mehikesed, kelle särgid on vastava värvusega. Sihtpunkti jõudes selgub, et mees töötab uksematina.

Tekkis küsimus, kas laval tuleb mängida esemeid või kujutada inimest, kes töötab objektina. Jõuti järeldusele, et inimene ise ongi võrdväärne mööbliga, tähtsusetu keha, mis täidab oma ülesannet – teeb kõike, ilma tasu ja tagasisideta. Sisustuselementidena töötamine oli tegelaste jaoks sama loomulik kui gaasimaski kandmine. Kokkuleppeliselt võis kehastada ainult selliseid objekte, mis ei vajanud tegevuse illustreerimist. Inimene ei ole võimeline lendama, järelikult ei tohtinud teda ka üles tõsta ja lennukiga lendamist imiteerida.

## **2.2 Rühmatöö meetod**

Prooviprotsessis toimusid pidevalt vestlusringid. Lavastaja kuulas trupi ettepanekuid ja etüüdide loomisel oli kõigil võimalus kaasa rääkida. Esimeses proovis püstitas Põllu teemasid, mida hakati improviseerides läbi mängima ja selle kaudu formuleerusid uuedujud. Puudusin proovist, mil alustati esimest korda lavalise katsetamisega. Järgnevate proovide põhjal võis näha, et lähtuti läbi mängimise meetodist. Lepiti kokku, kus tegevus parajasti toimub (näiteks tolmuimejate perekond oma kodus) ning näitlejad hakkasid stiilis *mina antud olukorras* improviseerima. Nii tekkisid uued ideed, mis sujuvalt omaks võeti ja mida edasi arendati. Protsessi rõhuasetus oli rühmatöö meetodile omaselt suunatud teemade ja lähenemismurkade ühisele otsimisele (Pesti 2012: 124).

Enamik lavastuses „1987“ osalenud näitlejaid ei nõustunud minu määratlusega, et tegemist oli rühmatöö meetodil loodud lavastusega. Vastuolulisus võis tekkida mõiste tähenduse erinevast arusaamisest. Tekkis teoreetiku ja praktikute vastasseis.

*Rühmatöö (devising)* mõistet kasutatakse kõige enam Briti ja Austraalia teatriteoorias ja -praktikas. Ameerika Ühendriikides on sarnase mõistena kasutusel *kollektiivne loome (collaborative creation)*. Mõisteid võib kasutada paralleelselt, kuid silmas tuleb pidada olulist sisulist erinevust. Rühmatöö meetodist saab rääkida ka näiteks monolavastuste korral. Kollektiivne loome nõuab aga rohkem kui üht osavõtjat (Pesti 2012: 123). Kuna Ivar Põllu lavastus „1987“ sündis suure grupi koostöös, võib antud kontekstis kasutada mõlemat mõistet.

Eestisse jõudis rühmatöö meetod koos teatriuudusega aastatel 1960–1970. Seda praktiseerisid nii Evald Hermaküla kui ka Jaan Tooming. Rühmatöö meetodil loodud teatrit iseloomustab uuendusmeelsus, riskivalmidus, spontaansus, eksperimentaalsus. Eestis ei ole palju rühmatöö meetodil töötavaid teatreid, kes lavastuse loomisel loobuksid sõna kasutamisest (näiteks Cabaret Rhizome). Seetõttu on käesolev uurimus väga päevakohane.

Lavastaja positsiooni tugevus võib rühmatöö meetodi korral truppides varieeruda. Sageli on lavastaja loomeprotsessi keskel ning vastutab, et koostöö sujuks (samas: 124–125). Näitlejad leidsid, et tegemist oli Põllu ideega ning lõplikud otsused langetas lavastaja, mistõttu ei saa rääkida rühmatööst. Kogu protsess oli lavastaja poolt suunatud.

Konkreetsel lavastusel oli teatriteoreetiliselt tegemist *juhitud koostöö meetodiga (guided collaboration)*. Terminoloogia, mis jagab *kollektiivse loome* mõiste kolmeks erinevaks meetodiks (*kollektiivne koostöö, juhitud koostöö meetod, spetsialiseeritud koostöö*), on loonud ameerika lavastaja ja helikunstnik Jason E. Weber. Juhitud koostöö meetodi kohaselt on rühma eesotsas tugev juht, eelistatult lavastaja, kes loob parameetrid, mille järgi trupi liikmed töötavad. Lavastaja esitab algteema, pakub välja harjutusi ja tegevusi nii tausta uurimiseks, treeninguteks kui ka proovideks. Juhi ülesandeks on julgustada näitlejaid improviseerima. Nende poolt loodud materjali muudab ja tihendab lavastaja sidusaks narratiiviks. Weber on lavastaja rolli juhitud koostöös võrrelnud klassiõpetajaga (Weber 2010: 8). Põllu esitas näitlejatele teemasid, mille põhjal hakati improviseerides etüüdi looma. Üksikutest stseenidest pani terviku kokku lavastaja.

Lavastuse „1987“ proovides oli väga sõbralik õhkkond. Mõtteid avaldati palju ning mitmel korral kadusid piirid. Lavastaja autoriteet unustati, tema rääkimise ajal tegeleti muude asjadega ning lauseid katkestati taktitundetult. Põllu suutis selliseid olukordasid lahendada, meenutades näitlejatele esimese kohtumise sissejuhatavat lauset: „Pole kohustust olla proovides.“ Näitleja Rauno Polman leiab, et selline protsessi kergus on loomingule soodne, sest kunsti ei tohiks sunniviisiliselt luua. Põllu isiksusega oli näitleja sõnul algul raske harjuda. Keeruline oli mõista, millistel hetkedel tegi lavastaja nalja ning mida mõtles tõsiselt. Jäi mulje, et Põllu hoiab palju informatsiooni enda sees ja ei olnud mõistetav, mida ta täpselt otsib (Polman 2015). Esimesed liikumisproovid olid sel samal põhjusel väga ebamäärased. Kaarel Targo tunnistab, et lavastaja suhtumine näitlejatesse oli väga lugupidav. Küll aga toob ta välja, et Põllu jälgis proovides näitlejaid teoreetiku tasemelt. Tagasiside andmisel pööras ta tähelepanu sellele, mida näitlejad laval teha ei tohiks, kirjeldades nende häirivaid omadusi (näiteks negatiivses tähenduses mängimist) (Targo 2015). Lavastaja ei teinud ettekirjutisi, kuidas oleks õigem läheneda. Põllu oli kõige tähtsama teatrikriitiku rollis, kelle arvamustele vastavalt püüdsid näitlejad leida paremini toimivaid lähenemisi.

Rühmatöö meetodile iseloomuliku tunnuseks on tuuakse välja alusteksti ja stsenaariumi puudumist (Pesti 2012: 123). Põllu sõnutsi oli „1987“ prooviperioodi algul olemas teemastruktuur, mida sai vabalt käsitleda hakata. Lavastaja sõnul algab teksti kirjutamine siis, kui materjali kogumisega on tekkinud ruum, milles on võimalik liikuma hakata. Seal ringi kõndides on võimalik huvitavamad kaadrid üles pildistada või filmida [tekkinud on terve toimiv maailm, kuhu on kõik vajalik juba sisse kirjutatud, tarvis on leida sobivamad situatsioonid, maailmas elavad tegelased, kes siis tekstina jäädvustada – E.A]. Kaadreid on lavastaja sõnul ühes ruumis lõputult, kuid sõltuvalt struktuurist ja piltide lineaarsest järjestusest, pole kõik produktiivne või kõnekas. „1987“ prooviperioodil kirjutati *teksti* ühiselt. Ivar Põllu leiab, et üksinda on tulemuse fikseerimine kiirem, võttes tavaliselt aega kolm päeva kuni nädal. Truppi kaasates kulus selleks peaaegu poolteist kuud. Lavastaja otsustas sellise lähenemise kasuks, kuna tundis, et see oleks näitlejatele omasem. Eesmärgiks ei olnud puhtalt mehaanilise skeemi omandamine (Põllu 2015).

Ivar Põllul oli olemas kontseptsioon, mille siseselt oli ta nõus tegema muudatusi. Lavastaja on seisukohal, et piisava koguse materjali olemasolul on võimalik tegelaskujusid muuta või neid hoopis välja jätta, sellega üldtemaatika ei muutu (Põllu 2015). Kui suuremate küsimuste osas oli Põllu rangem, siis väiksemate muudatuste osas ütles tihti naljaga: „Mis iganes näitleja rõõmsaks teeb.“

Rühmatöö meetodile on iseloomulik vaatajatele valmis vastuste mitte andmine. Publikule antakse võimalus kaasa mõelda ja analüüsida (Pesti 2012: 124). Ühelt poolt on see vabadus, teisest küljest aga nõudlikkus. Teatrikülastajale, kes ei ole vastavas meeleolus, võib lavastus mõjuda venivalt ning üksluiselt, tekitades tunde, et kunstilise võttena kasutatud stseenide kordused viitavad vähesele algmaterjalile. Lavastuse „1987“ üldideeks võis pidada atmosfääri loomist. Püüti anda edasi ettekujutus sellest, kuidas on elada ühiskonnas, mida iseloomustab lõputu ootamine, kus inimesed on allutatud survele. Sellisel juhul on stseenide kordused, üleminekute aeglus, ja kandvad pausid ennast õigustavad. Pealtvaatajale, kes suudab seda tunnetada, avanevad analüüsivõimalused ja lavastuse sõnum muutub mitmel tasandil tõlgendatavaks.

Rühmatöö meetodiga kaasnevad nii eelised kui ka ohud. Trupi näitleja Rauno Polman (2015) leiab, et rühmatöoga on võimalik saavutada kõrgemaid tulemusi [luua huvitavamaid ja mõjuvamaid lavastusi – E.A.]. Suures trupis leidub väga palju erinevaid seisukohti, mille toel on võimalik jõuda mitmekülgsema lahenduseni. Näitleja Kristo Veinbergi arvates võib seda pidada ka rühmatöö puuduseks. Tekib oht, et algne idee kaob uute mõtete sisse ära (Veinberg 2015). Targo (2015) nõustub, et teemakäsitus võib muutuda laialivalguvaks. Põllu (2015) sõnutsi on üheskoos loodud lavastuse puhul kärbeta tegemine valulisem, sest ikka leidub keegi, kellele stseen rohkem meeldib.

Teoreetiliselt peaks rühmatöö meetod panema kõiki trupiliikmeid vastutama kunstilise terviku õnnestumise eest. Eeldasin, et selle kaudu muutub näitlejate kriitiline hoiak tugevamaks ning ollakse tähelepanelikumad lavastuse mitte toimivate osade suhtes. Praktikast on seda saavutada keeruline. Targo (2015) leiab, et rühmatöös osalemisel võib kaduda motivatsioon, sest vastutus on hajutatud.

Kõigile ei ole meeltnööda iga tekkiva mõtte lahti seletamine. Tõusevad esile domineerivamad ja aktiivsemad inimesed. Veinbergi (2015) sõnutsi on nende kursusel palju tähelepanu nautivaid persoone ning pidev arutlemine võib muutuda väsitavaks [arutlemine võib venida pikale ning muutuda väsitavaks – E.A.] (Veinberg 2015). Rühmatöö ohuna toob Rauno Polman (2015) välja üksteise *ületrumpamist*, mis võib tekkida, kui koostöö ei klapi ning keskkond ei ole loomingle soodne. Eeldasin, et neli aastat koos õppinud trupil ei saa sellist probleemi tekkida, kuna üksteist tuntakse ning teatavate individuaalsete eripäradega ollakse harjunud. Lavastuse „1987“ prooviprotsessi puhul oli konkurents siiski tuntav. Esile tõusis see vestlusringides üksteise ideedele vastuväidete esitamise kaudu. Diskussioon on edasi viiv jõud, kuid konkreetse näite puhul olid kommentaarid halvustava tooniga ning laitvad. Trupisiseselt võis tegemist olla naljatamisega, kuid vaatlejale, kes nendega igapäevaselt kokku ei puutu, mõjus see häirivalt ning lapsemeelselt.

Kaarel Targo (2015) tõi välja, et gaasimaskide kasutus ühtlustas gruppi ning isiklikke soove tuli rühma hüvanguks alla suruda. Lavalt paistis siiski teatud rivaalitsemist. Püüti leida võimalikult efekteid füüsilisi väljendusvahendeid, mille kaudu esile tõusta. Teisalt soodustasid seda olukorda ka füüsilise nägemisulatuse piiratus ning fookusküsimustele mitte tähelepanu pööramine. Nendel teemadel peatun pikemalt lavastuse komponentide analüüsi peatükis.



### 3. LAVASTUSE KOMPONENTIDE ANALÜÜS

Lavastuse komponendid on omavahel väga tihedalt seotud. Rääkides näitlejatööst ei saa jätta täielikult kõrvale visuaalseid või akustilisi elemente. Käesolevas peatükis keskendun kolmele üldisemale alateemale. Esiteks rollide loomine ja näitlejate füüsiline väljendus, teiseks visuaalsed ning kolmandaks akustilised märgid. Alateemad on omavahel teatud määral põimunud, sest visuaalsete märkide geneesi käsitledes tõusevad esile ka teatud näitlejatööd mõjutavad aspektid ning vastupidi.

#### *3.1 Rollide loomine ja näitlejate füüsiline väljendus*

Gaasimaskide ning sarnastes toonides kostüümide abil olid näitlejad muudetud anonüümseks massiks. Puudus võimalus eristuda lavakõne või välimusega. Seetõttu püüti end kuidagi teisiti märgatavaks teha. Lavastaja pööras tähelepanu üldisele visuaalsele pildile, tal oli keeruline jälgida igat karakterit eraldi. Seetõttu ei saanud näitlejad väga palju tagasisidet rollide loomise kohta, küll aga keskendus Põllu misanastseenidele ning liikumistele. Veinbergi (2015) sõnutsi ei lähtu Põllu lavastamisel näitlejatest, vaid pildilisest atmosfäärist. Kommentaaride vähesuse tõttu näis näitlejatel kaduvat tervikutunnetus.

Esmalt tekkis küsimus, kas rollidele tuleb luua siseelu. Lavastaja leidis, et lavastus on võrreldav tantsuga, mille väline figuur on kokkulepitud. Rääkida ei saanud puhtalt näitemängu loogikast (psühholoogilisest realismist), sest rohkem näidati, kui mõeldi. Näitleja erialaõpe toetub tugevalt teatripraktik Konstantin Stanislavski süsteemile. Lavastaja leidis, et oluline on lõplik produkt ja selle kindel lavaline fikseerimine. Näitlejad olid harjunud resultaadi määramiseks selgitama alustuseks välja tegelaste seesmisi põhjuseid. Väideti, et karakterite väline kuju hakkab muutuma sisemiste

impulsside kaudu. Loominguprotsessi psühholoogiline külg oli näitlejate jaoks ettevalmistus kehastamise välise tehnika väljatöötamisele (Stanislavski 1955: 7). Stanislavski süsteem toob lavakunsti põhieesmärgina välja rollile elu andmise ning laval selle kunstilises vormis peegeldamise (samas: 62). Näitlejad püüdsid luua endale kujuteldavat elu, et aru saada, kuidas saavad tegelased paigutuda tervikusse. Selleks oli tarvis mõista lavastaja taotletava maailma põhinorme. Põllu rõhutas, et lineaarse loo olemasolu ei ole primaarne, kuid seetõttu tuleb kehtestada reeglid. Paika tuli panna raam, mis jätaks kõigile mängumaad, kuid mida lõhkuda ei tohi.

Näitlejad ootasid sisulist selgust tekitavaid ettekirjutusi. Eelkõige püüti mõista, kuidas tegelased gaasimaskidega hakkama saavad. Esimeses kuues proovis veel gaasimaske ei kasutatud ning seetõttu oli näitlejatel raskem luua endale pilti, kuidas võiks selline elu toimida. Vestlusringides pöörati tähelepanu üldistele tavaelu puudutavatele teemadele. Näiteks kuidas võiks välja näha toitumine ja kas tegelased käivad poes. Pakuti välja erinevaid ideid, alates vedelal kujul toitudest, lõpetades tablettidega. Peamine oli seisukoht, et antud ühiskonnas poode ei eksisteeri. Toit tekib külmkappi iseenesest, arvatavasti kõrgema võimu käe läbi. Inimeste elusid jälgib karm pilk, mis kontrollib olukorda.

Alates jaanuarikuu proovidest olid olemas ka gaasimaskid ning nendega kaasas käivad filtrid (gaasikurnad). Viimaseid oli kahes erinevas suuruses ja need meenutasid pudeleid. Toitumise küsimus jäeti märkamatuks kõrvale. Kurnasid kasutati joomise kujutamiseks, millest ammutatud energiakogus oli elus püsimiseks piisav. Viimastes proovides enne esietendust selgus, et kurnades olevast ainest on erinevalt aru saadud. Osade jaoks oli selles sisse hingatav gaas, teiste jaoks joodav vedelik. Põllu otsusel jäi kehtima õhust raskema gaasi määratlus, mille tarbimise kiirust on võimalik suurendada kurna tagurpidi üles tõstes. Määratlus ei olnud lavastaja jaoks väga oluline. Seda ei täpsustatud kõikide kuuldes, mistõttu oli lavastuses näha kaht erinevat tarbimise viisi. Ühed keerasid kurna gaasimaski külge (kas siis otse või gaasimaski londi külge) ning hingasid sügavalt, teised tarbisid vedelikku lonksude kaupa või kõrt kasutades.

Põllule olid olulise tähtsusega peamiselt tehnilised kokkulepped. Lavale loodava maailma eluliste küsimuste osas lasi ta näitlejatel vabalt arutada (väga palju ise küsimustele vastuseid ei andnud), kuni nende ideed ei olnud vastuolus kontseptsiooniga. Põllu rõhutas, et publikul ei ole mõjuvõimu ehk nende reageeringud ei tohi struktuuri muuta. Näitlejad ei saa lasta kujundlikult öeldes *silme eest mustaks minna*. Hilisemates proovides arutati läbi ka stsenaarium, kui keegi peaks etenduse ajal saalist lahkuma (publikutõus asus saali teises otsas ehk väljumiseks tuli kõndida üle mänguplatsi). Lavastaja soovitas sellisel juhul mängimine katkestada, inimene pilguga saalist välja saata ning alles siis uuesti jätkata. Sellist olukorda etendustel ette ei tulnud. Ühel korral esines saalist lahkujaid, kuid seda kõige tempokama baarikakluse pildi ajal, mistõttu näitlejad ei pannud seda tähele.

Tegelaste siseelu leidmine oli Põllu jaoks vajalik selleks, et näitlejatel endal oleks huvitavam mängida. Karakteritel võisid olla emotsioonid, kuid need ei pidanud olema reljeefsed. Põllu vastas konkreetseid rolle puudutavatele küsimustele ja ettepanekutele tihti väga üldiselt: „Aga proovime!“ või „See pole üldse oluline.“ Tähtis polnud lavastuse juures välja paistev emotsionaalsus, vaid põhjendatus. Fiktiivses lavamaailmas elavad inimesed ei pidanud võtma vastu raskeid otsuseid.

Tegelaskujude siseelu loomise jättis lavastaja näitlejatele vabatahtlikuks iseseisvaks ülesandeks, kuid palus mõelda sellele, kuidas võiksid nende karakterid kõndida, millised füüsilised väljendusvahendid neid eristavad. Selle saavutamiseks kujutati linnatänavat. Näitlejad kasutasid enda fantaasiat ja kindlasti ka alateadlikku mälu, meenutamaks, millise olekuga inimesi on nad tänavapildis liiklemas näinud. Varieeriti kõndimistempode, käesoleva kohvri raskuse ja suurusega (esimestel kordadel portfelle füüsilisel kujul ei olnud, neid kujutati ette). Kõnnakuid loodi väga ülepaisutatult, vastupidiselt Stanislavski meetodile, mille kohaselt tuleb lavalt kaotada näitlejalik, teatraalne kõnnak (Stanislavski 1955: 555). Lavastaja palus seda ühel hetkel tagasi tõmmata ning kujutada ette, et ollakse hall mass, kes ruttab hommikul tööle.

Põllu ei viidanud kordagi rollidele, mis ei sobi, vaid märkis ära toimiva, mida kindlasti fikseerida. Näitlejad pidid valikute tegemisel usaldama enda sisetunnet. Näitleja Kaija

Maarit Kalvet tõi välja, et prooviprotsessi peamiseks probleemiks oli vähene tagasiside, mille valguses oli raske mõista, kas see, mida laval tehakse on adekvaatne või jätab lavastaja kriitika välja ütlemata, sest ei soovi näitlejaid haavata. Lavastuse vorm oli kõigi jaoks uudne, mistõttu ei osatud ette kujutada, kuidas laval toimuv välja paistab ning kardeti narrina näimist (Kalvet 2015). Püüdsin prooviprotsessis anda paaril korral neutraalsel pilgul tagasisidet, aga üldjuhul jäi mulje, et näitlejad ei pööranud tähelepanu ning ei kuulanud. Oli tunda teatud tõrjuvat hoiakut, mis võis tuleneda minu praktiliste kogemuste puudumise tõttu. Seega ei saanud näitlejate peamiseks mureks olla lavastuse toimivus vaataja seisukohalt. Pigem näis vajalik olevat lavastaja ideede realiseerimine, kuid ilma tagasisideta oli arusaamatu, kas lavastaja on tulemusega rahul või mitte.

Näitlejatel ei olnud välja töötatud kujutlust rollide siseelust ning võimalust kasutada harjumuspäraseid väljendusvahendeid, mistõttu hakati puuduolevat asendama füüsilise väljendusega. Puuduva sisemise impulsi tõttu oli raske luua tegelastele välist kuju. Laval tunti hirmu üksluisuse ees. Karakterite omavahelist suhtlemist ning tegevusi hakati ilmetama maneerlike žestidega. Stanislavski süsteemis nimetatakse seda käsitööks. Välja töötatakse lavalised mänguvõtted, mille abil rolli ette kanda. Sinna alla liigituvad näiteks nutmise puhul silmade ja näo katmine käega, meeleheite korral juuste kahmamine, silmade pööritamine. Väliseid mänguvõtteid kasutatakse seesmiste läbielamiste asendamiseks (Stanislavski 1955: 75). Näitlejad kasutasid esimestes proovides žestikuleerimist, et juhtida tähelepanu konkreetsetele sündmustele, emotsioonidele ning objektidele. Kellaaega küsiti kujuteldavale kellale (etendusteks valmisid gaasimaski osadest meisterdatud kella prototüübid) osutamise kaudu. Sarnaselt anti selle märgi abil teada, et kuhugi kiirustatakse või lahkutakse. Kõige maneerlikumalt läheneti emotsioonide kujutamisele. Ahastuse väljendamiseks hoiti kahe käega peast kinni, rahulolematust ilmetati sügava ohkega, mis kaasas kogu keha ning mille esile manamiseks tõsteti õlgu. Pahameelsuse näitlikustamiseks vehiti kätega ning kasutati teistele tegelastele hinnangute andmiseks meelekohtadele osutamist.

Tegevuste ja dialoogide liigse illustreerimise vähendamisele pööras lavastaja tähelepanu proovist proovi. Kõige enam tõusis näitlejate ülemängimine esile ootejärjekordade puhul. Järjekordade idee sündis esimestes proovides ning oli otseselt seotud

mälestusega nõukogulikust talongisüsteemist. Inimesed seisid järjekorras, et midagi konkreetset soetada. Järelikult tekkisid järjekorrad sinna, kus midagi leidis, kust oli võimalik midagi saada. Lavastusse üle kandes lisati sellele teatud ootusärev emotsioon. Tegelastel piisas märgata, et keegi ootab midagi, kui automaatselt võeti sappa, lootes, et pakutakse midagi huvitavat. Algselt mängiti läbi stseen, kus linnatänaval liikudes jääb kellegi pilk peatuma aknal, kust paistab toas Fantat joov persoon. Uudishimulikult aknast sisse piiluva inimese taha tekib järjekord. Mõistes, et saba ei liigu edasi, hakatakse asja uurima ning trügitakse aknale lähemale. Kõik soovivad näha, mis toimub. Lavastuse lõppvariandist jäi konkreetne stseen välja, kuid järjekorrad jäid kasutusse avalikes kohtades toimuvate sündmuste eel (näiteks diskol või kõrtsis).

Esmasest ideest säilitasid näitlejad teatud ootusärevuse, kuid lavastaja jaoks järjekorras seismise emotsioon modifitseerus. Kõige paremini on see kirjeldatav kõrtsistseeni kaudu. Tegelased kogunevad baarileti juurde järjekorda, et talongide alusel jook lunastada. Nad ootavad, et neid hakkaks teenindama baaridaam, kelle tööpäev pole veel alanud. Näitlejad olid elavad ning kibelesid pidutsema. Lavastaja leidis, et ootamine on monotoonne tegevus, millega ollakse harjunud. Ootamine tekitab tüdimust ning muudab tegelased tuimaks. Põllu sõnutsi püüdsid näitlejad täita pause „kügelemisega“. Eelkõige pidas ta selle all silmas näitlejate kartust tegevusetult paigal seista. Näitlejate näod olid kaetud, nende miimikat ei olnud võimalik näha. Miimika aitab aimata, mida tegelaskuju parajasti mõtleb. Selle puudumisel püüti emotsioonid kanda üle kehalisse liikumisse. Tavaelus, näiteks arsti järjekorras või poes kassajärjekorras oodates, on inimesed üldjuhul vaoshoitud ja ei püüa leida põhjuseid, miks võõrastega suhelda. Laval kardetakse sisutühjust. Näitlejad tunnevad, et vaataja peab olema kaasa haaratud. Üksluiselt järjekorras seisva inimese jälgimine ei pruugi olla huvitav, kuid seda liigselt tegevuslikuks muutes kaob ära mõte, et kujutatakse ootamist. Näitlejad proovisid ootamist elavamaks muuta. Enda pidev sättimine ning ühel kohal tammumine mõjusid liigselt närviliselt.

Proovides suudeti Põllu kommentaaride toel liigne kehaline ärevus viia lõpuks minimaalsele tasemele. Etenduste ajal, publiku energia mõjul, hakkasid näitlejad taas looma uusi lahendusi, kuidas vaatajates huvi äratada. Hakati otsima põhjuseid, miks

tegelased võiksid omavahel järjekorras seistes suhelda. Üleminekud venisid iga etendusega pikemaks. Põllu ootas alati, millal näitlejate mõtted otsa saavad ning tekiks kandev paus, lihtne inimlik järjekorras seismine, mitte selle teatraalne kujutamine. Tegevusetus mõjus antud kontekstis emotsionaalselt tugevamana. Pealtvaataja ootas, et midagi toimuma hakkaks ning saavutas tegelaste siseeluga sarnase kursi. Esile tõusis kujuteldava ühiskonna atmosfäär. Ühe teatrikülastaja sõnutsi tekkis tal paralleel Nõukogude Eestiga. Tol ajaperioodil tundis ta lavastuse emotsiooniga sarnaselt, sellest maailmast pääsemise võimatust, kuid võitlemiseks polnud jaksu. Nii oldigi lihtsalt allutatud inimkehad, tülpinud olekuga.

Taolist vabadust piirava meelsusega ühiskonda ilmestas hästi kehalise kontrolli kõrval ka idee füüsilise liikumise kaudu tehtavast ajupesust, sundliigutamisest. Idee alge pärines esimesest proovist, mil Põllu pakkus välja mõtte luua kujutatavasse maailma mingi märk, mis annab kõikidele tegelastele impulsi korduvaks tegevuseks. Näiteks muusikapala „Sa haara kinni mu käest“ [võimalik hääldada valesti *Sahara Gini mu käest* – E.A.], mille peale hakkavad kõik automaatselt tantsima ja Gini jooma. Kujutatavat maailma kontrollis kõikenägev silm, inimene, kes nägi vajadusel iga nurga taha ja suunas elanike käitumist. Tal oli nõiduslik mõjuvõim, mille abil programmeeriti inimesi käituma vastavalt vajadusele.

Põllu käis välja idee läbivast jenka tantsu motiivist. Jenka sümboliseeris teadvustamatut automaatselt kehas olevat liigutuste süsteemi, mis aktiveerus konkreetse muusikapala käivitumisel. Seda võrreldi sisulise tähenduseta riikliku pühaga. Keegi ei teadnud, miks see on oluline, miks seda tehakse, kuid mindi tantsuga muuseas kaasa. Üles kerkis küsimus, kas jenka on nauditav või tekitab see sisemist ängi, kummalist tunnet, et midagi on valesti. Katsetati tantsuga kaasnevat eufoorilist lõbu tundmist, kuid jäädi seisukoha juurde, et tegemist on kahtlase unenäolise tegevusega, mille osas ei ole mõistetav, kas see leiab aset päriselt või mitte. Põllu palus näitlejatel mängida täpselt, aga uduselt. Näitlejatena tuli teadvustada laval toimuvat, kuid tegelastena saavutada masinlik liikumine, kontrollimatu tants. Too müstiline ja varjatud, ühiskonnal silma peal hoidev karakter sai prooviprotsessi käigus kaks kehastumise vormi. Esiteks lavastaja kujul. Algselt ei olnud kokku lepitud, millistel hetkedel jenka motiiv sisse tuuakse.

Põllu vajutas muusika käima endale meelepärastel hetkedel ning näitlejad alustasid tantsu tuttava muusika impulsil, sellele reageeriti kohe. Jenka käivitamine seostati hiljem Nupumehe tegelaskujuga. Nupumees oli tavaline kodanik, kes töötas vastavalt ettekirjutustele ning vajutas puldist õigel hetkel nuppu.

Esmalt tuli katsetada, kui kaua suudavad näitlejad gaasimaskidega tantsida. Näis keeruline ülesanne, sest alati peale tantsimist, pausi ajal, võtsid näitlejad esimese asjana maskid peast. Siiski kinnitati lavastajale, et see on teostatav. Põllule tundus jenka liiga ebaühtlane ja laisk. Pealtvaatajale ei mõjunud see piisavalt robotlikult ja müstiliselt. Tantsu lihvimisega tegeleti palju. Püüti tantsida klassikalist jenkat ehk kaks jalaviibutust paremale, kaks vasakule, hüpped ette, taha ja kolm korda edasi. Katsetati kolme jalaviibutusega versiooni, kuid lõppkokkuvõttes otsustas lavastaja läbiva motiivi kärpida ning asendada see rahustamismuusikaga (täpsemalt tuleb sellest juttu kolmanda peatüki teises alapeatükis, akustiliste märkide all). Näitleja Laura Niisi (2015) sõnusti oli jenka ära jätmise prooviprotsessi kõige ootamatum muudatus, sest seda oli palju harjutatud ja sellele pühendati märkimisväärselt aega.

Oluliseks probleemasetuseks tõusis ka rollide stseenidesisene jaotus. Üheskoos lepiti kokku, millised peategelased peavad konkreetsetes episoodides esinema, kelle tegevus tõuseb esile. Taustnäitlejatele jättis lavastaja vaba valiku, kellena ennast parajasti kujutada tahetakse. Tekkis küsimus, kas tuleks välja töötada üks-kaks konkreetset tegelaskuju või on oluline luua suurem ühiskond. Eesmärgiks ei olnud publikule selguse pakkumine. Pealtvaatajana oli keeruline pöörata tähelepanu tegelaste omavahelistele suhetele, kuna lavategevus oli rikkalik. Näitlejad püüdsid luua eelkõige lineaarset lugu iseendale. Kas tegelased tunnevad üksteist ära linnatänaval kõndides, kui eelmises stseenis tantsiti koos diskol või on tegemist uute karakteritega, kes teineteist ei tunne? Lavastaja jaoks ei olnud sel märkimisväärsel tähtsust, kuid kuna näitlejad püüdsid rolle ühendada vägivaldselt (tegevused pidid olema põhjendatud, omavahelised suhted selged), soovitas ta töötada välja 2-3 tegelaskuju, keda vastavalt vajadusele vahetada.

11 näitlejaga lavastuses on fookuse suunamine keeruline, eriti veel juhul, kui sõnu ei kasutata ja kõik näitlejad on pidevas tegevuses. Oht on muutuda kaootiliseks ja

mängulaadilt ebatäpseks. Prooviperioodil ei lepitud ühiselt kokku, millel tuleks lasta stseenisiseselt esile tõusta. Väga üldiselt on fookust võimalik suunata kas tegevuse või tegevusetuse kaudu. Tähelepanu keskpunktis olevad tegelased tõusevad ülejäänud massiga võrreldes esile kas silmapaistva energilisuse või staatilisusega. Fookuse suunamisele aitab kaasa ka taustnäitlejate tähelepanu koondamine. Põllu lasi näitlejatel vabalt mängida, välja arvatud kõrtsi ja aastavahetusele järgnenud linnaväljaku stseenis.

Kõrtsi kogunevad tegelased lõõgastuma, õhtut nautima. Baarist lunastatakse talongide eest joogid ning vahetustega täidetakse mööbliks olemise kohustust. Omavahel suheldakse ja tantsitakse. Ühel hetkel hakkab üks tegelastest oma armsamale striptiisi tegema, paljastades kõrvad, kaela, lõpetades maski peast võtmisega (hinge ja silmi hoitakse kinni). Kõik jälgivad teda. Vallandub üleüldine maskide peast tirimine, oma näo ja teineteise avastamine, kompamine. Stseeni puhul oli oluline, et fookusesse tõuseks striptiisi tegev tegelaskuju. Näitlejad suunasid talle tähelepanu sujuvalt, mitte üheaegselt, kes märkas kummalist tegevust, kes omakorda seda, et teised kõrtsi külastajad jälgivad midagi. Taustnäitlejad võisid liikuda, kuid saatsid olulist tegevust pilguga.

Aastavahetuse-stseenis oodatakse linnatänaval uue aasta saabumist. Ootusärevalt loetakse koos kellalöökidega sekundeid, juuakse ning soovitakse üksteisele häid soove. Lavasügavuses elektroonilisel kellal olev 1987 jääb aga muutumatuks. Valitseb pettumus. Kõik peale joodiku tegelaskuju lahkuvad hetkeks pildist. Ta vaatab üksipulgi kella suunas, seljaga publiku poole, mõistmata, miks aasta ei muutunud. Ümber pöörates näeb ta tänaval kõndivaid purjus inimesi. Ennist kõikides stseenides purjusolekuga tegelaskuju on kaine ning jälgib toimuvat. Ühel hetkel ta murdub, tormab kõikidest mööda, haarab kurna järele ning joob. Selle kokkulepitud märgi peale tuli teistel suunata korraga tähelepanu esiletõusvale karakterile, saada silmapilkselt kaineks. Sellega kaasnes staatilisus.

Üldiselt ei andnud lavastaja juhiseid taustnäitlejatele, vaid tegelastele, kes mingitel hetkedel oma tegevusega sõnumit kandsid. Nii paluti neil näiteks liikuda ülejäänud massist ettepoole või eristuda staatilisusega. Terviku seisukohalt andis see vaatajale



vaba voli, millele tähelepanu pöörata. Põllu rõhutas pidevalt, et pole tarvis kanda edasi terviklikku lugu. See õigustab ka fookuse hajusust. Tavaelule sarnaselt anti publikule võimalus ise valida, mis on tema jaoks antud hetkes tähelepanuväärsem.

### **3.2 Visuaalsed märgid**

Gaasimaskide kasutus tõstis näitlejad lavastuses „1987“ tundmatusse olukorda. Neil ei olnud võimalik eristuda oma lavakõne või välimuse abil. Gaasimaske seostatakse tavaliselt sõjategevusega. Laval mõjusid need hoopis mänguliselt. Ei tekkinud sidet ohutundega, vaid pigem muutusid näitlejad multifilmitegelasteks. Trupp oli üllatunud, kui Põllu teatas, et maske tuleb kanda terve etenduse vältel. Etenduse pikkus oli ilma vaheajata umbes kaks tundi. Tähelepanu pöörati sellele, et hapniku kättesaadavus oleks piisav ning näitlejatele ei muutuks maski kasutus eluohtlikuks. Eemaldati filtrid ning vajadusel tehti gaasimaski lontide sisse auke. Maskide kasutus piiras näitlejate vaateulatust. Maski pidev kandmine võis tekitada klaustrofoobilist tunnet, kuid keegi selle üle märgatavalt ei kurtnud. Välja hingates muutusid klaasid seestpoolt uduseks, mille käigus halvenes nägemisselgus veelgi. Sõnalise väljenduse ning miimika kõrval kadus ka osaline nägemisulatus. Näitlejatel oli väga hea kohanemisvõime.

Hallid maskid muutsid näitlejad väga ilmetuks. Proovides katsetati, kuidas mõjutaks visuaalset pilti silmade valgustamine. Pimedas ruumis maapinnalt kõrgemal asetsevad helendavad silmad (ilma kehata) muutsid tegelased olenditeks, keda inimesteks nimetada ei tahetud. Põllu kutsus neid ööliblikateks. Eksperimenteeriti, kuidas võiksid olevused lennata või liikuda. Ideetasandil räägiti ka läbi nende kasutamise võimalus matkastseenis, kus öösel ilmuvad õudusfilmi-taolise muusika saatel kummalised lendavad olevused. Lõplikust stseenide valikust jäi see välja, kuid visuaalse efekti säilitamiseks paigaldati kõigile maskide sisse LED tulukesed, mis tõid valge külma tooniga esile näitlejate silmad. Tekkis uus probleem. Pimestatud oleku tõttu suutsid näitlejad näha ainult neid ruumipiirkondi, mis olid valgustatud. Esimestes lavaproovides

esines rekvisiitide kaotamisi ja piiratud nägemise tõttu tuli neid otsida maas kätega kombates.

Mänguala võttis enda alla rohkem kui kaks kolmandikku kogu ruumist. Vaatamata sellele oli näitlejatel enda varjamiseks ainult kaks väikest nurgakest, kuhu kõik korraga ei mahtunud. Sinna paigutati pingid, mille peale said näitlejad vajalikke rekvisiite paigutada. Väga oluline oli, et välja kujuneksid liikumisskeemid. Näitlejad ei saanud arvestada ainult iseendaga, tuli jälgida ka teiste käitumist. Pärast viimast etendust meenutas näitleja Kristo Veinberg, kuidas ta ühe stseeni ajal oli mõelnud, miks ta alati lavalt ringiga lahkub. Sel korral kõndis ta otse, kuid põrkus kokku kaasnäitlejaga. *Blackout* tähendas näitlejatele täielikku pimedust. Algselt kaasnes sellega ka ruumitunnetuse probleem. Ei mõistetud, millises suunas tuleb liikuda. Segaduse ära hoidmiseks pandi mõlemasse lavanurka helendav kleeps, mille järgi näitlejad orienteeruda said. Tulukesi sai sisse ja välja lülitada maski külge paigaldatud lüliti abil. Silmade helendamine sai prooviprotsessi lõpuks lisaks visuaalsele mulje avaldamisele ka sisulisema tähenduse. Tulede ära kustutamine sümboliseeris magama jäämist.

Kostüümide küsimusele pöörasid näitlejad tähelepanu juba varakult. Põllu soovis kõiki riietada sarnastesse toonidesse, et rõhutada veel enam identiteedi puudumist. Kostüümide valmistamisel plaaniti kasutada sama mustrit ja materjali, kuid erinevaid lõikeid. Algselt proovis kostüümikunstnik õmmelda riideid gaasimaskide kottidest, mis olid militaarrohelist värvi. Pärast esimest prototüübi proovimist nentis lavastaja, et idee ei toimi. Mõneks ajaks jäi see teema soiku. Rohkem pöörati tähelepanu rekvisiitide hankimisele. Kõigile tegelastele muretseti portfellid, mida algselt kasutati ainult linnatänaval kõndides, kuid hiljem muutus see läbivaks motiiviks. Portfellist sai näitlejate kõige olulisem rekvisiit, mis pidi tegelastel kaasas olema kõikides stseenides. Selle sees oli justkui tegelase terve elu, kõik vajalikud asjad.

Kostüümideni jõuti uuesti viimasel proovinädalal. Paaridesse jaotatult käidi koos kostümeerijaga Tartu Uue Teatri kostüümilaos. Sealt leiti kõigile tumepruunides, rohekates ja beežides toonides nõukogude ajastule iseloomulikud riided. Kõik nägid välja erinevad ja rollide eristumine muutus selgemaks. Näitleja Liina Leinbergi (2015)

sõnutsi jõudis maailm [lavamaailm – E.A] tema teadvusesse alles siis, kui saadi selga kostüümid ning tehti läbimänge.

Põllu soovis, et näitlejad oleksid ise ka lavastuse valgustajad. Põgusalt mainis lavastaja võimalust kasutada kavalehtedel reklaamvõttena lauseid stiilis „Meil ei ole LED-prožektoreid, meil ei ole valgustajat“. Ratastel metallkonstruktsioonidega raamide külge plaaniti paigaldada prožektorid. Neid raame oli võimalik liigutada ühest kohast teise. Valguskujundaja jaoks valmistasid algsed ideetasemel pakutud lahendused muret, kuna tehniliselt oli nende teostamine keeruline. Viljandis toimunud proovides valgustusele väga suurt rõhku ei pööratud, kuna selleks oli tarvis õiget tehnikat ning ruumi. Tartu Ülikooli vana kiriku Mistra vaipkattega põrandal olid küll seal tegutsenud raamatukogu aegadest olemas plaatidega kinni kruvitud pistikupesad, kuid põrandaalust voolu ei olnud, mistõttu oli tarvis prožektorite jaoks vedada hulgaliselt juhtmeid. Raamide liigutamisel tuli arvestada, kui kaugele pikendusjuhtmed ulatuvad ning millistel hetkedel tuleb prožektorid lahti ühendada.

Näis, et lavastaja ei keskendunud sellele, mida reaalselt oleks võimalik teostada, vaid kuidas kujutluspildis tervik paeluvam tunduks. Seetõttu jäid paljud välja käidud ideed rakendamata. Tartusse jõudes tehti algsetes plaanides kas ajapuuduse või mugavuse tõttu korrekture. Valgustusega seotud üldküsimusi rohkem läbi ei arutatud. Näitlejad ei pööranud sellele ka ise enam suuremat tähelepanu. Valguspiltide paika panemiseks ei tehtud lisaproove. Põllu oli vestelnud valguskujundajaga väljaspool proove, sest valgustuse loomine toimus läbimängude jooksul ning suuremaid katkestusi ja pause selle tarvis teha ei olnud vaja.

### **3.3 Akustilised märgid**

Prooviprotsess ei alanud klassikaliselt (tekstiraamatute ja sõnalisele väljendusele keskendumisega) kuid Põllu ei välistanud teksti ühiselt loomist. Plaaniti kasutada

võõritusefekti ning helindada lavastust otsekui filmi, väikese nihkega. Dialooge oleksid lugenud peale need, kes ei mänginud parajasti konkreetsetes stseenis. Põllu on öelnud, et näitlejate kasutatav sõna on enamasti kunstlik või banaalne (Härma 2015). Sarnaselt jäid üksteisele peale loetud mõtted labasteks heietusteks, mis ei andnud konkreetsetele stseenidele lisavärvingut. Pigem takistasid visuaalse pildi jälgimist ja kaasamõtlemist. Teatrikülastaja pöörab sõnalisele väljendusele suurt tähelepanu, püüdes sealt automaatselt leida sisulist informatsiooni. Antud lavastuse helindamiskatsete puhul ei olnud lugu üheselt kokku lepitud, mistõttu ei saanud peale räägitav tekst olla tegevuste avamisel toetavaks. Stseenid ei olnud veel fikseeritud ja seetõttu oli teksti peale rääkimine pealtvaatajalik tõlgendus laval toimuvast.

Pärast esimesi etüüde, mil näitlejad püüdsid ette kujutada, mida võiksid karakterid omavahel rääkida, leidis lavastaja, et toimivam oleks kasutada onomatopoeetilisi häälotsusi. Rääkimise ära jätmine oli kerge, kuid laval täieliku vaikuse saavutamine oli näitlejatele omamoodi väljakutse. Köhatamisi, mühatamisi kasutati spontaanselt (sarnaselt füüsilise aktiivsuse tõusuga) verbaalse väljenduse puudumise asendamiseks. Helindamisel katsetati ka teiste igapäevaste olmeliste helide kujutamist, näiteks kontsaklõbin, dušivee jooksmine. Põllu ei andnud näitlejatele konkreetset märku, et helindamine jääb lavastusest välja, kuid pööras tähelepanu teistele aspektidele ning sujuvalt unustasid ka näitlejad algse idee.

Olendite (trupp kutsus lavamaailma tegelasi sellisel viisil) häälotsusi püüti täielikult kontrollida, kuid nägemisulatuse piiratud tõttu oli tarvilik kokku leppida teatud helilised märguanded. Olulist rolli mängis see mitmes stseenis. Esimese hommikuvõimlemise stseeni lõpus kehastab näitleja Märt Koik lava keskel plahvatavat tuumapommi. Näitlejad olid selleks hetkeks laskunud kaitseasendisse ehk kõhuli, jalgadega tuumapommi poole, käed kuklal. Plahvatuse hetkel tuli maas lebavatel näitlejatel teha kehaga vibu asendit, et sümboliseerida tuumalainetust, kuid see pidi toimuma kõigil samal hetkel. Tarvis oli ühist märguannet, milleks sobis hõigatus *hõu*. Sarnaselt kasutati seda tolmuimejate perekonna stseenis signaaliks, et lapsed peavad kogunema sööma. Terve lavastuse jooksul oli ainult üks hetk, mil ei kostunud taustamuusikat, mistõttu ei olnud publikusse neid märguandeid tajutavalt kosta.

Kokkulepitud mängureeglid muutusid lõdvemaks ning lõpuks hakati häälitsemist kasutama ka koomilise võtmena. Tuumapalli mängu kohtunik kutsus võistkondi enda juurde erinevate häälekõrgustega varieerides. Tuumapalli mängu leiutades oli ühe osana plaanitud ka õhutõrje häiresignaali matkimine, kuid kuna seda kõigil sarnaselt teha oli keeruline, kõlas see kaootiliselt ning jäi lavastusest välja. Antud mäng oli ehe näide, kuidas on väga erinevate ideede kokkusobivusel võimalik luua täiesti uus spordivõistlus. Lavastaja palvel fikseerisin mängureeglid (Lisa 2). Hiljem nendest kinni ei peetud. Oluline ei olnud reaalne võitlusmoment, vaid stseeni esitamine.

Sarnaselt algsele ideele seoses valgustaja puudumisega soovis Põllu, et muusika ja taustahelid tuleksid vanaaegsetest raadiotest, mis oleksid paigaldatud prožektoritega samadele raamidele ning mida lülitavad näitlejad vastavalt vajadusele sisse ja välja. Näitlejad oleksid vastutanud lavastuse täieliku toimimise eest, mis omakorda oleks suurendanud grupitunnetust. Veel tähtsam oleks olnud üksteise tähelepanelik jälgimine, et mitte teha tehnilisi vigu. Proovide käigus ununes see idee koos helindamise kontseptsioonist välja langemisega. Lavastajal oli muusikalise kujunduse osas väga kindel nägemus. Põllu otsis hulgaliselt palasid, mida kõiki lavastuses kasutada ei õnnestunud. Proovide käigus muigas ta korduvalt, et kui näiteks diskol kostuv lugu peaks mingil hetkel muutuma tüütavaks, siis on kohe olemas ka varuvariant, mida rakendada.

Kasutatud ei olnud tuntud artistide muusikat. Põllu nägi palade otsimisega vaeva, mistõttu oli aru saada, et lavastajale on muusikaline kujundus täpselt sama oluline kui näitlejate töö või kostüümide olemasolu. Kõigile humoorikaks üllatuseks moodustas osa neist taimekasvatusemuusika aastast 1976. Mort Garsoni kogumiku „Mother Earth’s Plantasia“ lood aitasid luua rahustavat õhkkonda. Kahetunnine ilma vaheajata lavastus oleks sõnateatris publikule väljakutsuv katsumus. Põllu suutis lavastuses „1987“ toetada muusikaga lõõgastunud oleku tekkimist. Tausthelistid ei kasutatud üldiselt konkreetsete alltekstide loomiseks, vaid õhkkonna ilmestamiseks. Kasutatud muusika oli lihtne, instrumentaalne ja tekitas seoseid multifilmiga. Palju oli elektroonilise muusika sugemeid. Meelsuselt olid palad positiivsed. Tegemist oli küll allutatud ühiskonnaga,

kuid gaasimaskide kasutusega ei püütud rõhutada ängistatud olekut. Põllu ei soovinud, et totalitaarsus võtaks võimust. Muusika aitas säilitada kergust.

Lavastaja ootas näitlejatelt pause. Pause, mida ei täidetud füüsilise väljendusega, mis lihtsalt kulgesid. Vaatamata sellele oli lavastuses vähe hetki, kus muusika oleks täielikult vaikinud. Eespool mainitud ootejärjekordade taustal kõlas ärevust tekitav kumisev *ambient* stiilis pala. Taustamuusika saatel tegelaste kogunemist (või lavalt lahkumist) võib seostada võttega stseenide vaheliste üleminekute teostamiseks. Liiga pikk vaikus koos tegelaste tegevusetu ootamisega võib aga teatrikülastajas tekitada eelarvamust, et midagi on juhtunud ning sellist pausi polnud planeeritud. Antud lavastuses oli pidev helilise tausta kasutamine ennast õigustav. Täielikus vaikus oleksid pikad pausid mõjunud publikule venivamalt, küsimusi tekitavamalt. Helilise tausta abil sulandusid üleminekud stseenide planeeritud osaks.

Läbivalt oli akustiliste märkide sihiks üldise atmosfääri loomine. Seoses kõrtsistseeniga tõi Põllu sisse eristuva nupuvajutuse hääle. Probleem tekkis küsimusega, kuidas kõrts avatakse, kes selle sulgeb. Algselt pandi paika, et baaridaam saabub kohale, kui kliendid on juba järjekorras ootamas ning lülitab kõrtsi tööle leti küljes olevast kangist. Sisuliselt jäi aga lahtiseks, mis põhjusel ja kes peaks kõrtsi sulgema, kuidas sellest klientidele märku anda. Põllu tõi lahendusena sisse läbiva nupuvajutuse, mis võeti kasutusele kõikide stseenide alguses ja lõpus. Olulisema tähenduse omandas Nupumehe tegelaskuju. Algselt jenka käivitamise ülesandega tegelaskuju sai kõikide selle ühiskonnaliikmete igapäevaelu kontrollivaks karakteriks.

Jenka motiiv asendus korrale kutsuva taltsutusmuusikaga, mis omakorda oli enne seda kasutusel kärpesse läinud kontserdistseenis. Muusika käivitati, kui tegelaste käitumine muutus liiga ülemeelikuks või ühiskonnas kehtivatele reeglitele vastuoluliseks. Tegelastele tuttav viis neutraliseeris situatsiooni, tegi neid viisakaks. Põllu võrdles seda olukorraga, kui klassiõpetaja satub mürsikute saunapeole. Taltsutusmuusikat kasutati kõrtsistseenis, kui tegelased kompasid piire gaasimaskide ära võtmisega. Joodiku tegelaskuju avastas, et ilma maskita hingamine on võimalik ning ohutu. Nupuvajutuse ja muusikapala peale reageerisid tegelased ehmatusega ning surikaadide kombel kõhu

kratsimisega. Viimane tegevus ei olnud märgilise tähendusega, vaid võeti kasutusele rudimendina kärpesse läinud loomaaia stseenist.

Lavastuse kulminatsioonina kujutati pilti varjendis. Näitlejad tulid lavamaailmast välja, võtsid maskid peast ning palusid ruupori valju sireeni ja hädakisa saatel kõigil pealtvaatajatel koguneda tribüünide alla, kujutatud varjendisse. Põllu soovis viimase stseeniga anda näitlejatele võimalus suhelda vahetult publikuga, rääkida iseendana sellest, mida soovitakse lähedastele öelda enne varjendi kokku kukkumist. Taustaks pidi kõlama kandel või akordionil „Saaremaa valss“. Teksti valmis kirjutamine ei olnud oluline. Põllu leidis, et ideaalsetel päevadel võiksid avaldatavad mõtted tulla südamest ja vahetu emotsiooni pealt. Stseeni eesmärgiks oli kaotada hetkeks igasugune näitlemine, pakkuda vaatajale siirust ja inimlikkust. Näitlejad ei läinud Põllu taotlusega kaasa, sest leidsid, et kui saalis on vähemalt üks võõras inimene, ei ole võimalik rääkida asjadest, mida jagataks ainult valitud inimestega. Esimestes proovides mainiti mitmel korral näitlejate tahet laval musitseerida või laulda. Põllu andis neile võimaluse laulda varjendis lugu „Ei ole üksi ükski maa“. Näitlejad pöörasid harjutades tähelepanu ühtselt ja puhtalt kõlamisele. Püüti demonstreerida enda võimeid ning plaaniti laulda mitmehäälselt. Lavastaja leidis, et õigete nootide laulmine on väga oluline, kuid tarvis ei lähe ülepaisutatud jazzilikkust. Laul pidi kõlama vaikselt ja lihtsalt. Hilisemalt täiendati seda groteskse *fortesse* minekuga modulatsiooni hetkel. Ühest küljest rõhus Põllu laulu ärkamisajalikule patriootlikkusele, teisalt muutis selle omamoodi pilkeks. Lavastaja rahuldus nii selle osa publiku meeli, kes tundsid rõhutud ühiskonna kurvameelsust, kui ka nende, kelle jaoks mõjus lavastuse lõpp läilalt.

## 4. IVAR PÕLLU LAVASTAJANA

Ivar Põllut kui lavastajat iseloomustavad näitlejad valdavalt positiivsete sõnadega. Kiidetakse lavastaja lustlikku suhtumist, mis aitab luua nii näitlejatele kui ka publikule auditavaid lavateoseid. Näitlejate mängurõõm kandub edasi pealtvaatajale. Teisalt oli prooviprotsessis võimalik tajuda lavastaja ja trupi vahelist seina, mis tulenes eelkõige Põllu kui lavastaja harjumuspärastest töömeetoditest erinevate lähenemiste tõttu. Ivar Põllul puudub lavastajaharidus. Terviku loomisel näib Põllu peamiseks eesmärgiks olevat visuaalse ja tehnilise pildi täpsus, mistõttu jäi näitlejatega tegelemine tagaplaanile. Noored tudengid on harjunud paigutama ennast näitlejatena lavastuse keskmesse.

Põllu loob terviklikku raami, ehitab majale seinu, samal ajal tegelevad näitlejad sisekujundusega, püüdes arvestada juba olemasoleva konstruktsiooniga. Tekkis momente, mil näis, et Põllu liigub üht rada pidi ja näitlejad püüavad kogu jõust tema kannul sõrkida ja mitte sihti kaotada. Lavastaja oli enda jaoks kontseptsiooni tugevalt läbi mõelnud, mistõttu ei pidanud ta vajalikuks kõike sõna-sõnalt lahti seletada. Põllu antud tagasiside oli hinnanguline, vastavalt, kas näitlejate sooritused mahtusid aktsepteeritavale skaalale või ei. Näitlejad olid justkui väikesed lapsed, kes nägid joonistustega nii kaua vaeva, kuni õpetaja need heaks kiitis. Õpetaja, kes ei suunanud, kuidas paremini teha, vaid pööras tähelepanu mitte-toimivatele detailidele. Lavastaja on öelnud, et tema jaoks on keeruline inimesi kiita.

Piret Verte (2013) on Tartu Uuele Teatrile [Verte sõnutsi kehtib see pea kõigi Uue Teatri lavastuste puhul, seega saab seda vaadelda ka kui kaudset kommentaari Põllu lavastustele – E.A.] iseloomuliku tunnuseks toonud välja teksti- ja näitlejakesksust. Leian, et Põllu poolt loodud lavastuste puhul ei saa rääkida tekstile fokuseeritud teatrilt. Verbaalne väljendus on küll tihtipeale olulisel kohal, kuid Põllu lavastused vastanduvad traditsioonilistele loo jutustamisele rõhuvatele lavateostele. Liigse konkreetsele sõnumile tähelepanu pööramisega tekib oht sellesse kinni jääda, mis omakorda võib



saada piiravaks nii näitlejate avanemisele kui ka lavastuse teiste komponentide välja töötamisele. Ollakse teksti alluvuses, tekst saab kõige määravama otsustaja rolli. Põllule on iseloomulik publiku usaldamine ja teatud lineaarsuse kaotamine. Lavastuse „Autori surm“ põhjal on võrreldud Põllule iseloomulikku lavastajakäekirja „vaatajateatriga“, mis omistab publikule maailma looja rolli. Lavastaja toob vaatajani erinevad suhted ja seosed, mille põhjal saab publik luua mõtetes etenduse lõpliku terviku (Meriste, Põldma 2015: 36). Teatrikülastaja ei ole lihtsalt vaatleja, oleleja, vaid peab elamuse saamise välja teenima, olema ärgas, kaasamõtlev.

Põllu lavastustes julgetakse riskida, ei kõnnita publiku ootuseid arvestades turvalisemat teed pidi. Ta ei püüa ennast paigutada erinevate teatrikülastajate tasemele, et käia mõttes läbi oletatavaid lavastuse tõlgendamise võimalusi. Ta võtab eeskujuks iseendas peituvat pealtvaataja ja lähtub lavastuse loomisel isiklikest teatrile suunatud nõuetest, mis suudaks talle pakkuda vaatamise naudingut. Lavastajana naudib Põllu teatud vabadust ning publikust sõltumatust, teisalt, teatrijuhina teadvustab majanduslikel kaalutlustel pealtvaatajatele meeldimise vajalikkust. Vaatamata sellele jääb domineerivaks temas peituv looja, kes ei pea primaarseks publikumenu.

Põllu lavastustele on iseloomulik, et need ei eelda pealtvaatajalt niivõrd intellektuaalset vastuvõtmist kui meelelist kogemist, tunnetusprotsessi. Nii lavastus „1987“ kui ka „Vanemuise biitlid“ püüdsid publikut lahti raputada teatud eelhoiakutest. Mõlema lavastuse tutvustus viitab nõukogude ajastule – juba pealkirja kaudu rõhuasetuse saav 1987. aasta ning teatriuuendus Tartus 1960ndatel aastatel. Ajaliste määratlustega kaasneb risk, et pealtvaataja, kellel on olnud võimalus reaalselt tolles ajastus elada või kes omab teatud üldkuvandit konkreetsest perioodist, püüab lavamaailmast leida ajaloolist tõetruudust. Heidi Aadma (2013: 28) on öelnud, et teatripublikule on sissekodeeritud ootus loole keskendatuse ja fotogrammis ajalooliste tegelaste järele. Põllu ei püüa lavale tuua ajaloo ümberjutustusi, et laiendada teatrikülastajate silmaringi, vaid pakkuda teatud meelsust, atmosfäärilisust. Faktide, konkreetsete minevikuliste sündmuste teadvustamine saab taotletava olustiku mõistmisel olla toetavaks, kuid neile ei tohi pidama jääda, sest vastasel juhul kaob elulisus. „Vanemuise biitlites“ kasutas Põllu ajamärgiliste rekvisiitidena Loomingu Raamatukogu teoseid ning

„Teatrimärkmikke“ (Purje 2013: 176). Sarnaselt oli lavastuses „1987“ kasutuses vastava aasta kalendermärkmikud.

Atmosfääri loomisele aitavad kaasa Põllu lavastustes esiletõusvad ning põhjalikult läbimõeldud muusikalised kujundused. Lavastuse „Ird, K.“ puhul on räägitud muusikalisest kujundusest kui lavastuse tõhusaimast osisest, kus on tuntav iga kostva heli (ka kärinad ja plärinad) planeeritust (Rähesoo 2010: 31). Muusikutaustaga lavastaja jaoks on heliline mitmekesisus väga oluline. Muusikaline kujundus on Põllu jaoks justkui omaette lavastus. Muusika aitab alateadlikult aktiveerida inimeses neid emotsionaalseid pooli, mida dramaturgia esile ei pruugi tuua (Vestlusing muusikalisest kujundamisest 2014: 117, 119). Põllu kasutab nii ajastut markeerivaid heliteoseid kui ka atmosfääri loovaid muusikapalu (Pesti 2010: 40). Lavastuses „1987“ kasutatud palad ei olnud üldtuntud, kuid 1987. aastale lähedasel ajaperioodil loodud muusika (valdavalt aastatest 1976 ja 1982) aitas kaasa nii õhkkonna tekitamisele kui viitas ka ajastule.

Vaatamata sellele, et Põllu on öelnud, et muusikaline kujundus saaks toimida paremini, kui sellega tegeleks üks konkreetne isik, kellel pole teisi ülesandeid, on ta üldjuhul enda lavastuste juures ka helimehe rollis. Lavastuse „1987“ viimastes proovides ja etenduste ajal rõhutas Põllu korduvalt, et nüüd ei ole ta enam lavastaja, vaid tehnik. Lavastuse andis ta näitlejate kätte. Põllut saab iseloomustada kui väga iseteadlikku lavastajat, kes usaldab eelkõige iseennast, mistõttu on ta võimeline vajadusel kõiki lavastuse osi juhtima. Lavastuse „1987“ prooviperioodil tegeles lavastaja nii kostüümikunstniku juhendamise kui ka ise rekvisiitide prototüüpide valmistamisega.

Põllu lavastajakäekirjale iseloomuliku tunnusena tõuseb kõige enam esile sisuline fragmenteeritus. Andres Maimik (2012) on „Vanemuise biitlitest“ rääkides avaldanud arvamust: „Kui sul ei ole konkreetse selgrooga lugu, siis riskid jääda hajusaks, kui sul ei ole kesket konflikti, siis riskid võimalusega vaatajaid mitte haarata, kui sul ei ole eluliste probleemidega selgeid karaktereid, võid jätta vaataja ilma samastumisvõimalusest.“ Sarnaselt on „Ird, K.“ lavateosele viidatud kui etüüdidest kokku pandud lavastusele. Põllule on iseloomulik luua tajutatavalt suurem maailm, kui lavale ajapiiride sisse on võimalik mahutada. Lavastuse „Ird, K.“ puhul oli säilinud

lineaarne loo jutustamine, sündmuste loogiline areng, kuid esitatav ajaline periood oli väga pikk, mistõttu jäeti palju olulist näitamata ja sujuvalt hüpati ühest elupildist teise. Lavastused „1987“, „Vanemuise biitlid“ ja „Äralennuväli“ kaotavad narratiivsuse, kuna puuduvad kindlad tegelaskujud. Oluline ei ole Põllu jaoks tervikliku lahendusega sõnum, vaid elavdada publikut käsitletavatel teemadel kaasa mõtlema.

Ivar Põllule on tunnuslik lavastustes kunstilise võttena stseenide korduste kasutamine koos pisikeste modifikatsioonidega. „Vanemuise biitlites“ kordus näitlejate riietevahetamise stseen, kus mängiti emotsioonidega ning riietuste värvustega. Lavastuses „1987“ võis kordusi täheldada rohkem. Hommikuvõimlemise stseeni kordus viitas uue päeva algusele. Linnaväljakul sagimine ja hiljem aegluubis liikumine näis sümboliseerivat teatud pidevalt kulgevat rutiinset elutempot. Küll aga ei olnud võimalik kõigile kordustele leida põhjendatust ja ilmselt ei olnud see ka lavastaja eesmärgiks. „Vanemuise biitlite“ puhul on välja toodud, et kõige mõjuvamaid episoodide hoidis Põllu lavastuse finaalsiks (Rähesoo 2010: 31). Pealtnäha minimalistlik tegevuslikkus aitab esile tuua kulminatsiooni, mis mõjub eelnevalt toimuva võrdluses aktiivselt, rõhudes tugevamalt vajalikele emotsioonidele. Nii tõusid lavastuse „1987“ lõpus (kui näitlejad suunasid kõiki tribüünide alla) just tänu vastandusele ehedalt esile paanika, hirmu- ja ohutunne.

Põllu lavastused otsivad tasakaalu näitlejate ja pealtvaatajate vahel. Ühelt poolt on oluline laval olijate avanemine inimlikul, mitte teatraalsel viisil, teisalt haaratakse publik (kõik, kes vähegi soovivad olla kaasa haaratud) situatsiooni, mis nõuab kohalolekut, kaasa mõtlemist. Vastasel juhul jäädakse kõrvalt vaatama, kuidas kõik teised suplevad jääkülmas merevees ning ei mõisteta, kuidas saab see olla nauditav.

## KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöö eesmärgiks oli vaadelda Ivar Põllu lavastuse „1987“ sünnilugu ning lavastuse komponentide geneesi kaudu leida Ivar Põllu lavastajakäekirjale iseloomulikke tunnuseid. Lavastuse komponentidest olid vaatluse all näitlejate füüsiline väljendus ja rollide loomine, visuaalsed elemendid (kostüümid, valgus) ning akustilised märgid (muusikaline kujundus, häälsused). Töö kirjutamisel toetusin prooviperioodil tehtud märkmetele ning kirjavahetustele lavastaja ja näitlejatega.

Geneetilise analüüsi meetodi rakendamine oli antud töö raames, lavastaja töömeetodite uurimiseks, ainuõige. Vastasel juhul on küll võimalik tõlgendada lavastuse osi ja mõtestada, mida lavale toodud kujutab, aga vastamata jääb küsimus, miks? Prooviprotsessi analüüsimine võimaldab mõista, kuidas jõuti lõplike valikuteni, milliste probleemide ja piirangutega seisti silmitsi. Selle kaudu avalduvad lavastajale iseloomulikud lavastamisvõtted ning taotletav sisu muutub mõistetavamaks.

Lavastuse olulisemad motiivid said suurel määral formuleeritud juba esimeses proovis. Üldine kontseptsioon gaasimaskide kasutamisest, sõnalise väljenduse vähendamisest ning näitlejate mööbli funktsiooni täitmisest, oli lavastajal varakult läbi mõeldud. Proovide alguse kirjeldamine on oluline, sest selle kaudu on nähtav protsessi edasine suund. Antud prooviperioodile oli iseloomulik üheskoos „leiutamine“. Lavastus valmis rühmatöö meetodil. Lavastaja positsioon oli küll tugev, suunav, kuid kuna prooviprotsessi alguses ei olnud olemas alusteksti ega stsenaariumit, sai lavastuse terviku kujunemisel määravaks näitlejate improviseeritud etüüdid. Põllu komplekteeris juhitud koostöö meetodile omaselt ühiselt loodud materjalist terviku. Protsessi peamiste eelistena võib välja tuua ideede mitmekesisust, kollektiivi ühtlustumist, kõikide osapoolte panustamist. Rühmatöö ohtudena tõusevad esile laialivalgusus, motivatsioonipuudus, rivaalitsemine, domineerivate näitlejate tekkimine, üksteisest möödarääkimine.

Gaasimaskide kasutuse ning sõnalise väljenduse kaotamise tõttu tuli näitlejatel läheneda rollidele harjumuspärastest meetoditest erinevalt. Esile tõusis vajadus tegelaste siseelu loomise järele. Püüti mõista, kuidas on selline ühiskond ülesse ehitatud. Lavastaja pööras eelkõige tähelepanu visuaalsele puhtusele, üleliigsete žestikuleerimiste, liigutuste vähendamisele. Näitlejate peamiseks probleemiks oli liigne teatraalsus, pauside füüsilise aktiivsusega täitmine. Füüsiline väljendus omas lavastuses kujutatud ühiskonna atmosfääri loomisel olulist tähendust ka sundliigutamise motiivi kaudu, mida rakendati tegelaskujude korrale kutsumiseks.

Põllu rõhus lavastuse loomisel visuaalsele efektsusele. Silmavalgustustega näitlejate nägemisvälja piiramine ei olnud takistuseks. Näitlejad pidi kohanema vastavalt olukorrale. Tuli pöörata tähelepanu liikumisskeemidele ja partneritunnetusele. Algselt olulisena näiv sarnaste kostüümide loomise probleem jäi tehniliste küsimuste varju. Lavastaja algne idee näitlejate endi poolt tehtavast valgustusest vajus unustuste hõlma. Põllule oli iseloomulik omamoodi ülefantaseerimine. Ta ei lähtunud teostatavatest ideedest, vaid sellest, mida sooviks täiusliku lavastuse puhul näha. Muusikalise kujunduse loomisel ei saanud näitlejad kaasa rääkida. Kõlanud lood oli Põllu juba varem valmis otsinud.

Tõstatades uuesti esile kerkinud vastanduse teoreetilise loomemeetodi määratlemise ja praktilise vaatenurga vahel, võib öelda, et prooviperiood oli tehniliste, visuaalsete ja heliliste küsimuste seisukohalt lavastajateater. Kuid Põllu ei oleks saanud teha korrekture, kui ei oleks olnud näitlejatega koostöös välja töötatud sisu. Seega töötlemiseks loodud materjali seisukohalt oli tegemist rühmatöö meetodiga.

Ivar Põllu kui lavastaja iseloomustamisel tõuseb esile visuaalse terviku nägemise oskus. Näitlejatöö ning verbaalne väljendus ei ole Põllu lavastustes primaarseteks komponentideks. Põllu lavastusi saab iseloomustada kui minimalistlikke ent publiku seisukohalt nõudlikke lavastusi. Tihtipeale kaotatakse lineaarse loo jutustamine, mille ära jätmisega pakutakse teatrikülastajale vabamaid tõlgendusvõimalusi. Võrdluses lavastustega „Ird, K.“ ja „Vanemuise biitlid“ saab sarnaste tunnustena tuua välja muusikalise kujunduse olulisust, sisulist fragmenteeritust, kunstilise võttena stseenide

korduste kasutamist. Lavastajana pakub Põllu näitlejatele palju improviseerimisvõimalusi. Loodud raamistikku sobivaid ettepanekuid ei lükata kõrvale. Kui Põllu oleks teatrikooli õpetaja, kasvataks ta iseteadlike näitlejaid, kes tema loodud maailmas suudavad mängleva kergusega, ilma liigsete küsimusteta, tunnetada õhkkonda ning saavutada tegelaste elulisuse. Põllut võib iseloomustada kui loojat, kelles saavad kokku teatrikülastaja, teatrikriitik, kunstnik ja ka lavastaja. Lavastamisel ei lähtu Põllu niivõrd detailidest, kui atmosfäärilise üldpildi loomisest.

## KASUTATUD ALLIKAD

### Kirjandus

Féral, Josette 2008. Towards a Genetic Study of Performance – Take 2. – Theatre Research International, Vol 33, No 3, pp. 223–233.

Féral, Josette 2011. Geneetilise lähenemisest etenduse analüüsis. (Tlk Külli Seppa) – Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 141–154.

Härma, Kristel 2015. Tartus esietendus ilma teksti ja miimikata „1987“. – Kättesaadav: <http://kultuur.err.ee/v/teater/f80747f4-1c6e-46d9-b62f-ebbd16664d84>, (vaadatud 05. mai 2015).

Maimik, Andres 2012. Vanemuise diiplid. – Eesti Päevaleht, 3. aprill.

Maripuu, Anne-Liis 2008. Lavastuse sünnist A. Keili lavastuse „Vaata raevus tagasi“ prooviprotsessi põhjal. [Bakalaureusetöö]. Tartu Ülikool: Kultuuriteaduste ja kunstide instituut.

Meriste, Maarja-Helena, Priit Põldma 2015. Sisalike jäljed mullusel lumel: Kokkuvõtteid Eesti teatrimaastikult (Algas TMKs 2015, nr 1). – Teater. Muusika. Kino, veebruar, lk 35-46.

Pesti, Madli 2010. Irdimäng. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 33-40.

Pesti, Madli 2012. Tekstiloomestrateegiatest Eesti nüüdisteatris: Rühmatöö, dokumentaalteater ja *verbatim*-tehnik. – Keel ja Kirjandus, veebruar, lk 123-133.

Purje, Pille-Riin 2013. Viibates elulootusele. – Teatrielu 2012, lk 165-186.

Rähesoo, Jaak 2010. Tagahoovi-Ird, halvustuseta. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 29-32.

Stanislavski, Konstantin 1955. Näitleja töö endaga: õpilase päevik. – Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Verte, Piret 2013. Tartu Uue Teatri tormine aasta. – Teatrielu 2011, lk 142-151.

Vestlusring muusikalisest kujundusest 2014. Toim. Hedi-Liis Toome. – Teatrielu 2013, lk 116-133.

Weber, Jason E. 2010. Creating Together: Defining Approaches to Collaboratively-Generated Devised Theatre. Emerson College August 2010. [Kirjalik konverentsi ettekanne]. – Kättesaadav:

[http://www.academia.edu/462369/Creating\\_Together\\_Defining\\_Approaches\\_to\\_Collaboratively-Generated\\_Devised\\_Theatre](http://www.academia.edu/462369/Creating_Together_Defining_Approaches_to_Collaboratively-Generated_Devised_Theatre), (vaadatud 06. aprill 2015)

#### Käsitirjalised allikad

Kalvet, Kaija Maarit 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Leinberg, Liina. 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Niils, Laura 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Polman, Rauno 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Põllu, Ivar 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Targo, Kaarel 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*

Veinberg, Kristo 2015. E-kiri autorile. *Kiri töö autori valduses.*



## SUMMARY

### **The inception of the Ivar Põllu stage production *1987***

In this bachelor's thesis I examined the inception of the Ivar Põllu stage production *1987*. The production premiered in the old church building of the University of Tartu, which currently houses the Y-Gallery, on 13th of February 2015. The purpose of the thesis is to find, through the genesis of the components in the production, any signature characteristics in the stage directing of Ivar Põllu. The research was conducted through the genetic analysis method, which means that in my analysis I did not only focus on the performance, but also the rehearsal period prior to it. The materials come from notes made during rehearsals and correspondence with the director and the cast. The thesis is divided into four chapters.

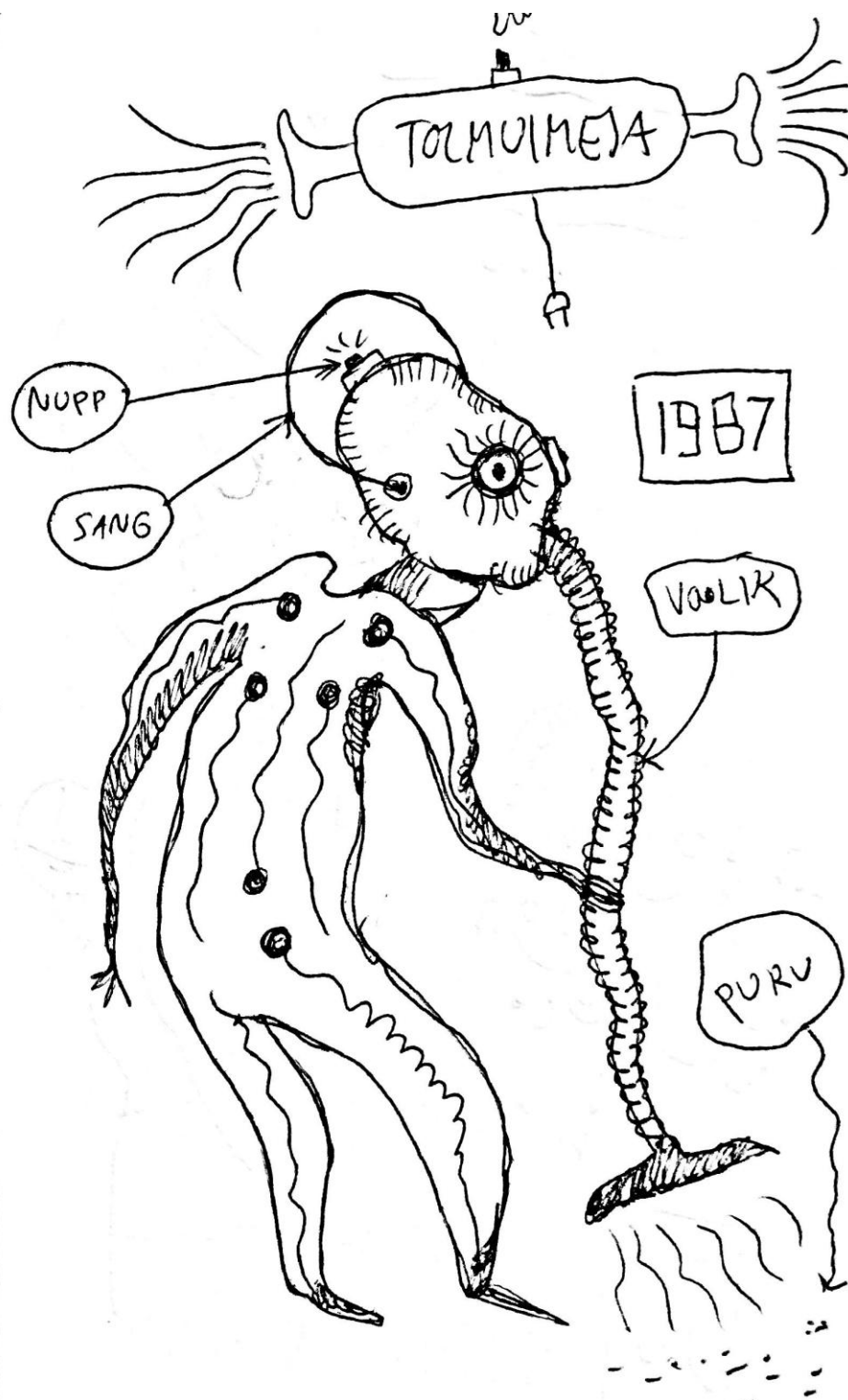
The first chapter elaborates on the nature of the genetic analysis method and explains why it is essential to use in stage production analysis. The method of genetic analysis allows to fathom the choices made in rehearsals, what problems and limitations were faced. Through this, the characteristic techniques of the director become more evident and the content of the production can be viewed with clarity.

The second chapter reviews the beginning of the rehearsal period and the focus turns towards the more important motifs of the production, which were decided already in the first rehearsal – the cull of verbal expression, the use of gas masks and no use of stage design. It is significant to describe the beginning of rehearsals, because this decided the direction of the production. The production was completed through the method of teamwork – the position of the director was dominant and guiding, but as there was no script or base text in the beginning of the rehearsal period, the improvised *études* of the cast formed the crucial basis of the production. Põllu formed, through the method of guided teamwork, the collectively created material into a whole.

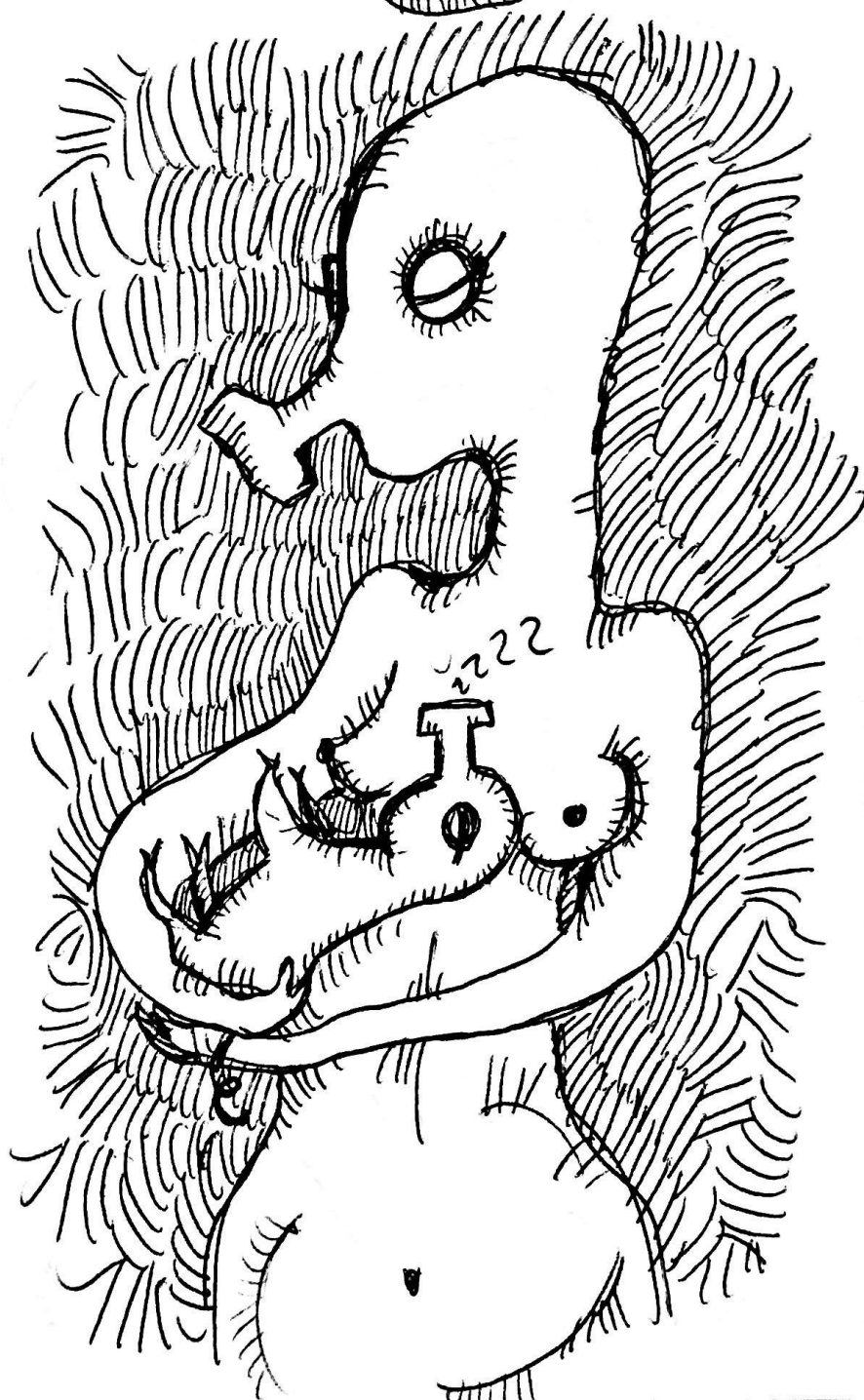
In the third chapter, the various components of the production are analysed. The first subchapter concerns the physical expressions of the cast and the development of their roles, which, through the use of gas masks and the cull of verbal expression, was different from their usual methods. For the actors, the need to create an internal monologue emerged. The director tried to focus on visual clarity which meant reducing redundant gesticulation. Physical expression was significant in the creation of the society depicted in the production, which, through the use of forced movement motif, ‘disciplined’ the characters. In the second subchapter, the focus is on the visual cues, specifically, the added function given to the gas masks. The use of ocular lights brought many limits to the process of acting, due to which extensive attention was given to the blocking and sensing the partner. How the costumes and lighting was finalised, will be described. The ending of the third chapter focuses on aural cues. The cast had no influence over the sound design – the tracks played had been picked by Põllu beforehand.

The fourth chapter focuses on the characteristics of Ivar Põllu as a stage director. To pinpoint these, I have tried to find similarities between *1987* and some previous productions by Põllu. What becomes evident is Põllu’s ability to see the visual whole. Acting and verbal expression are not the primary components of his productions. His work can be described as minimalist, but still demanding from the perspective of the audience. The linear narrative often disappears, which frees the interpretations of the viewer. In comparison to the productions *Ird, K.* and *The Beatles of Vanemuine*, the importance of sound design is evident, alongside the devices of fragmentation and repeated scenes. Põllu can be described as a creator who combines the perspectives of the theatre audience, critic, artist and director; he does not focus on as much on details as creating an atmospheric whole.

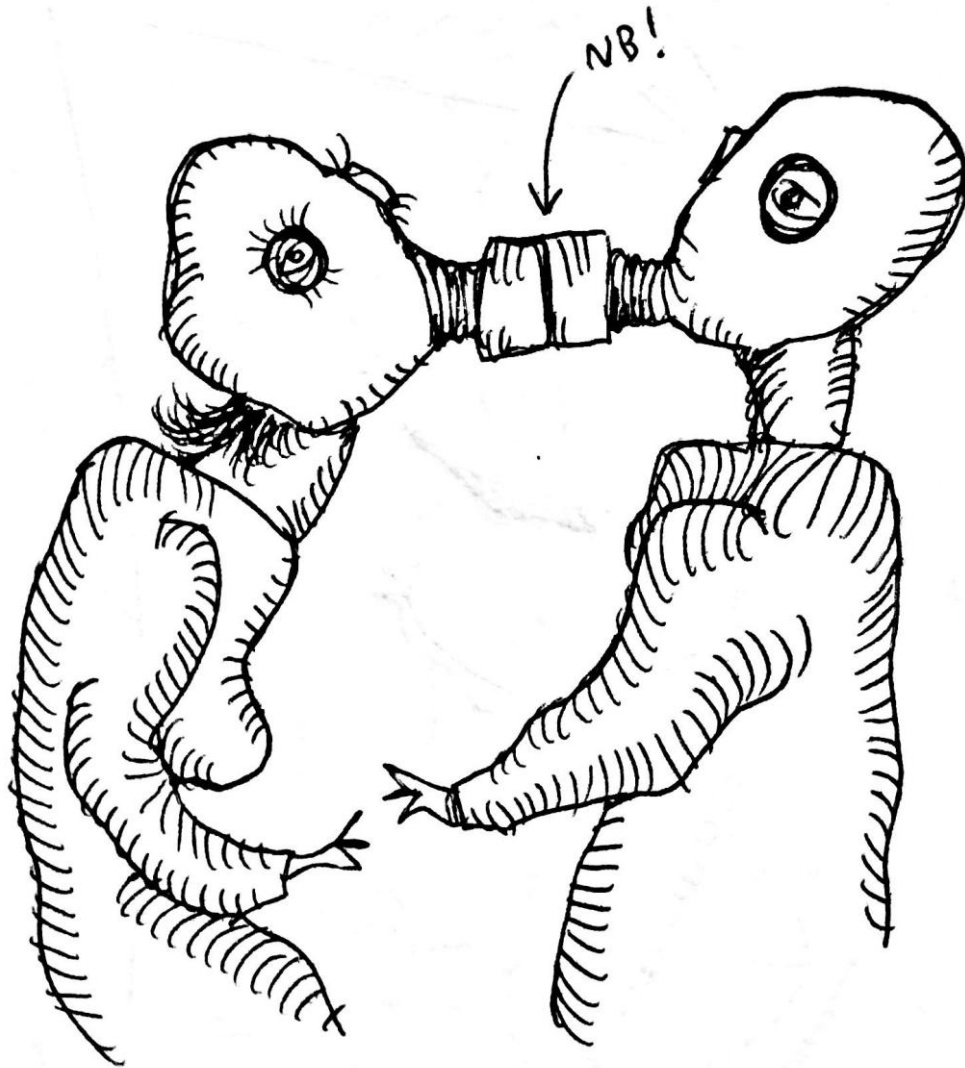
# LISA 1



19. MADONNA LAPSEGA. 87



3 SUUDLUS 3



« DŽASS-KLUBI »  
206



## LISA 2

### MÄNG TUUMAKAS

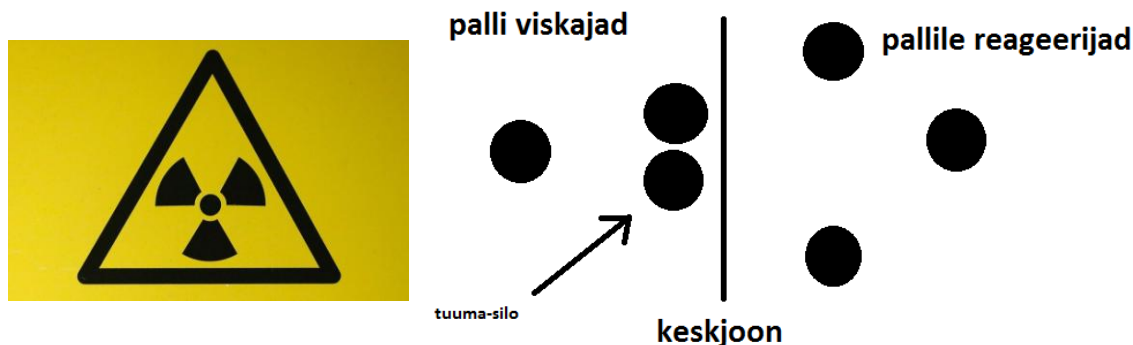
(trupi koostööl leiutatud, minu poolt lavastaja palvel fikseeritud)

Mängu alguses nõ loosimine, milline võistkond alustab. Kaptenid viskavad mänguväljaku tagumise joone juurest topispalli üksteise *hõu* hääletsuse peale. Kes viskab joonele lähemale või kes saab enne jooneni?

Kaks kolme liikmelist võistkonda.

Mäng käib vigade peale. Punkte antakse vigade eest.

### MÄNGIJATE ASETUS



Tuuma-silo eesmärgiks on varjata palli viskajat viimase murdsekundini. Palli viskajad lepivad meeskonnasiseselt (üks silo liikmetest näitab sõrmedega või vastavalt kokkulepitud tingmärkidele) kokku, mitu korda võetakse hoogu. Silo avaneb kahele poole viimasel hetkel.

Vastameeskonna ülesandeks on koheselt palliga kaasa liikuda, seda jälgida. Kui pall kukub maha, peavad mängijate käed puudutama maapinda. Kuni pall veereb on õigus veel liikuda. Palli peatumisega tuleb fikseerida radioaktiivsele logole sarnane poos:

kõhuli lamades, jalad on koos (kannad koos) ja suunatud palli poole, käed on kukla peal. Palli viskamine toimub vaheldumisi.

Punktide andmine vastavalt sellele, mitu kolmest mängijast on täitnud süsteemi. Null punkti, kui kõik kolm asetsevad õigesti. Üks punkt, kui üks mängija on valesti. Kaks, kui kaks mängijat valesti. Kolm kui terve meeskond ebaõnnestus. *Võidab see, kellel vähem punkte.*

*Pallile pihta minna ei tohi – kui keegi läheb, siis hoiatus? Või mängust välja ja vahetusmängija?*

Palli viske eel teeb pallile reageeriv meeskond õhutõrje häiresignaali (nende mänguväljaku poolel oht). Kristjan teeb palli lendamise ajal tuulevihinat. Kui pall seisma jääb, toimub plahvatus, selle heli.

*Ruudu kujuline ala, kuhu pall peab maanduma?* Kui pall piiridest välja läheb, siis plahvatust ei toimu.

Plahvatuse ajal süsteemis olevate inimeste kehad natukene võdisevad – tuumalaine.



**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina,

Egle Adams  
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Ivar Põllu lavastuse „1987“ sünnilugu  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on

Madli Pesti  
(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
  3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 22. mai 2015

Egle Adams